ВАЛЕНТИН КРАСНОГОРОВ

Основы драматургии

КАК НАУЧИТЬСЯ **ПИСАТЬ**, ЧИТАТЬ, ПОНИМАТЬ, **ЛЮБИТЬ** И **СТАВИТЬ ДРАМУ** В ТЕАТРЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Театр – это не просто магия и чудо на сцене. Есть свои законы и правила. Драматургия может показаться наукой сложной, но весь вопрос в том – с какой стороны подступиться. Эта книга, написанная опытным драматургом Валентином Красногоровым, позволяет взглянуть на театр по-новому. Не будет скучного академизма и сухой институтской теории. Эта книга научит вас смотреть, понимать, любить и ставить пьесы в театре так, как никогда раньше.

Представляет интерес для драматургов, сценаристов, режиссеров, актеров, литературоведов, театроведов, студентов театральных, кинематографических и гуманитарных вузов и колледжей, участников любительских театров и для всех, кого интересует литература, драматургия и театр, как для специалистов, так и для читателей, не имеющих специальной подготовки.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

- Валентин Красногоров
  -
  - Отзывы о книге
  - Об авторе
  - Предисловие
  - I. Теория и техника драмы
    - 1. Железные законы жанра
    - 2. Сущность драмы
    - 3. Недрама в драме
    - 4. Время и пространство
    - 5. Действие
      - О действии
      - Повествуемое и играемое действие
      - Событийное действие
      - Эмоциональное действие
      - Интеллектуальное действие
      - Единство действия
      - Внедейственная структура
      - Активность и действие в спектакле
    - 6. Характеры
      - Характеры в повествовании и характеры в драме
      - Социальные роли
      - Характеросложение

- Характер и роль
- Герой и среда
- 7. Что такое хороший актер?
- 8. Язык драмы
  - Литературные особенности языка драмы
  - Ремарка, ее место и значение в драме
  - Язык драмы как запись спектакля
  - Особенности устной речи
  - Разговорная речь и язык диалога
  - Драматический диалог как звучащая речь
  - Подтекст
  - Полифоничность
  - Краткость и емкость языка
- 9. Композиция драмы
- 10. Инсценировки и экранизации
  - Об инсценировках
  - Театральная инсценировка прозы
  - Театральная инсценировка киносценария/ фильма
- 11. Организованность драмы
- 12. Стиль и жанр
- 13. О комедии
- 14. Драматург и зритель
  - Зритель и театр
  - Публика и знатоки
  - Кто посещает театры
  - Типы театров
  - Для кого и о чем писать
  - Простота пьесы. Простота спектакля
  - Заключение главы
- 15. Умение слушать
- 16. Пьеса вчера, сегодня, завтра
- 17. «Упражнения в драматургии»
  -
  - Предисловие
  - 1. Исходная история
  - 2. «Монодрама»
  - 3. «Скрытый рассказ»
  - 4. «Эпизодная пьеса»
  - 5. «Единое действие»

○ II. Драматург, драма, театр

- 18. Автор и театр
- 19. Проблемы интерпретации
  - Немного теории

- «Так, как написано»
- Авторская интерпретация
- Интерпретация театром
- Режиссерский театр
- 20. Слово и театр
- 21. Драма и театр – союз или противостояние?
- 22. Драматург и авторское право
- Общие принципы и реальная ситуация
- Основные законоположения по авторскому праву
- Имущественные права
- Неимущественные права
- Неприкосновенность произведения
- Любительские театры
- Защита прав драматургов за рубежом

- III. Как достичь успеха в театре
-
- 23. Как написать хорошую пьесу
- 24. Как поставить хороший современный спектакль
- 25. Памятка драматургам и режиссерам
- 26. Как стать хорошим театральным критиком

- Венец искусства. Заключение
- Список литературы

- notes
- 1
- 2
- 3
- 4

Валентин Красногоров
Основы драматургии

© Валентин Красногоров, текст, 2023
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 2023

Отзывы о книге

Я хорошо знаю драматургию Валентина Красногорова и высоко ценю ее. Однако он не только пишет хорошие пьесы, но и основательно размышляет о сущности своей профессии. В итоге родилась эта книга, в которой новый подход к теории драмы сочетается с непринужденным и нестандартным изложением ее. Он умеет говорить достаточно просто о нужном, важном и сложном. Я без колебаний рекомендую книгу читателям. Говорю это без надоевшей мне иронии, ибо считаю, что книга эта – пособие для всех деятелей театра.

Александр Ширвиндт, художественный руководитель Театра сатиры, народный артист России, профессор

Красногоров, в отличие от чистых теоретиков, создает теорию-драму, то есть теорию в форме энергичного диалога с читателем, ироничной полемики. Это отнюдь не академическая теория. Написав несколько десятков пьес в разных жанрах, переведенных на два десятка европейских и восточных языков и получивших свыше 500 воплощений в профессиональных театрах, он, конечно, владеет техникой создания пьес. Автор говорит о сегодняшнем театре во всех его аспектах. Впрочем, перед нами не просто игра ума. Вся книга написана, что называется, «кровью сердца» и представляет собой итог многолетних раздумий над тем, чем Красногоров занимается всю жизнь.

Евгений Соколинский, доктор педагогических наук, член Союза писателей Санкт-Петербурга, заслуженный работник культуры РФ

Красногоров в *совершенстве* знает *драматургическое ремесло*, в чем читателя немедленно убедит данная книга, в которой ему будет предложено увлекательное путешествие по этому самому ремеслу. В книгу врезана «Учебная драма». Разложив ее на составные *органические* элементы, автор берет на себя смелость вооружить читателя руководством к написанию гениальных сценических текстов и – одновременно – «антируководством», которое, как это ни парадоксально звучит, поможет читателю в осуществлении той же цели. На выбор!

Геннадий Тростянецкий, театральный режиссер,

лауреат Государственной премии России, профессор, руководитель режиссерской мастерской РГИСИ, Санкт-Петербург

Об авторе

Валентин Красногоров – драматург, автор пьес «Жестокий урок», «Комната невесты», «Собака», «Рыцарские страсти», «Прелести измены», «Любовь до потери памяти», «Сегодня или никогда», «Его донжуанский список», «Легкое знакомство», «Три красавицы» и многих других, поставленных более чем в 500 профессиональных и 800 любительских театрах. Красногоров выступает также как теоретик драмы, автор многочисленных статей о театре и драматургии. Он вел курс по инновационной драматургии и теории драмы в Санкт-Петербургском институте культуры. Книга писателя «Четыре стены и одна страсть» о сущности драмы как рода литературы заслужила высокую оценку деятелей театра. Над постановками его пьес работали такие выдающиеся режиссеры, как Георгий Товстоногов, Лев Додин, Роман Виктюк.

Пьесы драматурга прочно удерживаются в репертуаре театров, выдерживая сотни представлений. Многие из них переведены на иностранные языки, поставлены в театрах Австралии, Албании, Англии, Болгарии, Германии, Индии, Ирана, Кипра, Македонии, Монголии, Польши, Румынии, Словакии, США, Турции, Финляндии, Черногории, Чехии, получили призы на зарубежных театральных фестивалях, в том числе приз за лучшую драматургию и приз зрителей.

Валентин Красногоров – доктор технических наук, член Союза писателей и Союза театральных деятелей России, лауреат премии им. А. Володина. Один из основателей Гильдии драматургов Петербурга и Гильдии драматургов России. Его биография включена в престижные справочники мира: Who’s Who in the World (США), International Who’s Who in the Intellectuals (Англия, Кембридж) и др.

Подробная информация – на сайте автора http://krasnogorov.com/

Предисловие

Вы драматург? Режиссер? Актер? Критик? Филолог? Студент? Просто любитель литературы и театра? Кем бы вы ни были, эта книга может служить хорошим пособием, но не для легкой сдачи экзамена, а для того, чтобы действительно научиться писать, читать, понимать, любить и ставить в театре драму. Многим (почти всем) драматургам, режиссерам, театроведам обычно кажется, что они знают о драматургии все. Но такое впечатление обманчиво. Драматургия – слишком сложный род литературы. Практические пособия и учебники по драматургии (в основном зарубежные) немногочисленны и нередко слишком прагматичны. Они не углубляются в сущность драмы и ограничиваются конкретными советами и рекомендациями, часто весьма полезными, но преподносимыми в директивном порядке. Суть драмы, ее поэтика их интересует мало. А ведь нет ничего практичнее, чем хорошая теория. Она нужна и режиссерам, и драматургам, и актерам.

В большинстве книг теория и практика драмы подменяется историей драмы и учений о ней. Эти книги нередко повторяют друг друга, написаны наукообразным языком и способны лишь отбить к поэтике (теории) драмы интерес. Они обычно написаны людьми, которые сами драматургией не занимались. Как иронизировал еще Корнель, «поскольку те, кто до сих пор брал на себя этот труд, были более склонны к научным занятиям и философским рассуждениям, чем к овладению опытом театра, то и знакомство с их произведениями может скорее сделать нас более образованными, но не наставленными в том, как преуспеть в качестве драматических авторов».

Теория драмы очень увлекательна. Неслучайно итальянский культуролог Умберто Эко рекомендовал делать научную работу похожей на детективный роман, а английский философ Дэвид Юм считал необходимым сочетать «глубину исследования с ясностью, а истину – с новизной». Я стремился изложить непростые и далеко еще не изученные вопросы поэтики драмы так, чтобы понимание теории принесло как можно больше пользы в написании и понимании пьес. Ясность как раз особенно необходима при рассмотрении сложных вопросов. По этой причине книга может показаться популярным изложением известных истин. Между тем теория драмы, представленная здесь, и нестандартный подход к ее изучению не во всем совпадают с общепринятыми мнениями. Основы этой теории изложены мною ранее в книге «Четыре стены и одна страсть».

Великий режиссер Георгий Товстоногов написал о ней следующий отзыв:

«Главное достоинство этой книги в том, что она представляет собой не сухое теоретизирование на известном материале, как это часто встречается, а живое исследование, направленное на постижение еще не изученных законов драмы. Оно написано логично и последовательно, но без утомительного наукообразия, непринужденно, с явным интересом автора к своей теме. Отличия драмы от других родов литературы систематически рассмотрены, кажется, впервые; основные элементы ее поэтики – язык, характеры, действие, пространство, время – изучены последовательно в их взаимосвязи. Автор книги сам является активно действующим драматургом и видит проблему не только со стороны как теоретик, но и изнутри, что придает этой небольшой, но очень серьезной теоретической работе практическую ценность. Я прочитал эту книгу с интересом и пользой для себя. Надеюсь, что она окажется интересной и полезной всем, кто любит и хочет лучше познать искусство театра».

При создании некоторых разделов этой книги (главы 2, 7, III-1) использованы также материалы, опубликованные ранее в моих прежних работах, в частности в книге «О драме и театре».

Драматурги связаны в своей работе с театром, драма – со спектаклем. Поэтому немалое место в монографии уделено не только теории драмы как рода литературы, но и таким темам, как драматург и зритель, драматург и театр, проблемы интерпретации и постановки, инсценирование прозы, авторское право, т. е. всему тому, что практически влияет на создание пьес. Ведь творческие и юридические отношения с театром – это часть профессии драматического писателя. Поневоле в этих вопросах исследование переходит иногда в полемику.

Неотъемлемыми частями книги являются «учебная» пьеса «Упражнения в драматургии», на примере которой наглядно показано использование некоторых положений теории драмы, и ироническое «Антируководство» для драматургов, режиссеров и театральных критиков.

Известно банальное утверждение: можно научить ремеслу, нельзя научить подлинному мастерству. Но мастерство невозможно без владения ремеслом, техникой. Архитектор может иметь гениальные идеи, но он не сможет их реализовать, не зная свойств строительных материалов, не умея конструировать здания и рассчитывать балки, опоры и фундаменты. Художник, гений он или нет, должен иметь твердую руку и верный глаз, уметь обращаться с красками, кистями и холстами, знать законы

перспективы. То же и в драматургии. В отличие от других родов и жанров литературы – лирики, романа, где в какой-то мере можно отдаться свободному вдохновению, в драме определяющее значение имеют понимание ее сущности, организация материала, конструкция, учет особенностей жанра и законов сценичности. Всему этому можно и нужно научиться. Книга позволит читателю раскрыть свои способности и сократить путь к овладению мастерством – путь, который требует обычно долгих лет труда.

А завершить предисловие я хочу словами Людвига Витгенштейна: «Своим сочинением я не стремился избавить других от усилий мысли. Мне хотелось иного: побудить кого-нибудь, если это возможно, к самостоятельному мышлению».

I. Теория и техника драмы

1. Железные законы жанра

Ни один род литературы не обеспечен столь щедро законами и нормами, как драма. Никому не приходит в голову предписывать, каков должен быть размер и ритм лирического стихотворения или сколько частей должен содержать роман. Между тем на протяжении всех двух с лишним тысячелетий, что существует драма, она всегда находилась в железных тисках суровых литературных кодексов. Едва она сбрасывала жесткий панцирь правил, стеснявших ее рост, как уже был наготове новый, не менее категоричный устав. Эпос и лирика до сих пор не имеют своей стройной теории, тогда как драма наслаждается этим преимуществом со времен Аристотеля (здесь и далее под эпосом будут пониматься не фольклорно-героические сказания, а повествовательные жанры литературы: роман, повесть, рассказ). С тех пор, как Эсхил написал первую в истории драму, над закономерностями этого рода литературы не переставали задумываться и теоретики, и сами драматурги, причем первые обычно диктовали драме законы, а вторые объясняли, почему им приходится от этих законов отступать.

В наше время почти все установления и правила добрых старых времен забыты. Драма стряхнула с себя догмы прошлого и приобрела невиданную ранее художественную свободу. Теперь даже странно представить себе, что когда-то к пьесе предъявлялось требование, чтобы, например, на сцене присутствовало не более трех актеров, или чтобы в ней соблюдались три единства, или чтобы она имела всего два жанра – трагедию и комедию и т. д. Теперь драма раскованна, изменчива и разнообразна, как сама жизнь. Границы между жанрами стерлись, пьеса делится на какое угодно число актов и может быть населена какими угодно персонажами – хоть лошадьми. Действие может происходить и в служебном кабинете, и в вагоне поезда, и на дне океана, оно может длиться один час и целое тысячелетие. Никто не решается теперь диктовать драме свои законы. Но значит ли это, что она их не имеет?

Драма свободна. Вопрос только в том, пошла ли свобода ей на пользу. Ведь законы не только стесняют драму, но и организуют ее. Они придают ей ту форму и те признаки, которые и делают ее драмой, а не чем-нибудь иным, и которые являются одним из главных источников эстетического наслаждения пьесой. Свои правила есть и у других литературных жанров, бунт против которых лишен смысла. Пушкинская «Мадонна» восхищает нас не только чистейшей прелестью своей поэзии, но и чеканностью

сонетной формы. Чтобы вместить замысел ровно в четырнадцать строк с пятью рифмами и определенной эмоциональной и смысловой структурой, нужен не только поэтический дар, но и точный расчет (или, вернее, расчет должен быть органическим свойством поэтического дара). Конструкция сонета стесняет свободный полет вдохновения, но она же дисциплинирует стих и обусловливает его предельную смысловую насыщенность, придает ему гармонию и соразмерность.

Такова и драма. Она требует дисциплины и уважения к своим законам – законам объективным и потому весьма жестким. Преодолеть их сопротивление, подчиниться им, чтобы в конечном счете подчинить их себе, – задача непростая и требует прирожденного дарования, подкрепленного опытом и упорной работой. Значительно легче этими законами пренебречь, что теперь и входит в моду. Проявления элементарной профессиональной беспомощности: убогий натурализм, вялость действия, топчущийся на месте диалог, грубый сленг, прямолинейная дидактичность – провозглашаются литературными новациями. Все чаще приходится слышать, что современный драматург вообще не должен связывать себя какими бы то ни было правилами. Крылатая пушкинская фраза «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» непонятно почему воспринимается как оправдание беззакония. Закономерности драмы выводятся не из ее внутренней сущности, а путем статистической обработки литературно-театрального потока. Отсюда-то и берется благодарный материал об «открытой конструкции» (т. е. об отсутствии конструкции вообще), о «незамкнутом действии» (т. е. об отсутствии действия), о «бессюжетных» пьесах, о «новой драме», о «скрытом» конфликте, об «антипьесах», о «постдраматическом» театре и т. д. Как правило, суть всех этих новаций заключается в каком-нибудь «не-» или «без-»: нет действия, нет сюжета, нет конструкции и пр. Сам негативный характер этого «прогресса», сопровождающегося не приобретениями, а потерями, не может не настораживать, да и вряд ли можно считать все эти «без-» такой уж новизной: пьесы без чего-нибудь существовали всегда, только не всегда делались попытки выводить закономерности из литературного ширпотреба.

Общеизвестно, что драма – это сочинение для сцены, но далеко не всем очевидно, какие глубокие отличия по сравнению с повествовательными формами вызывает в литературном произведении его ориентация на театральное исполнение. Мышление автора и техника письма полностью перестраиваются, изобразительные средства берутся из другого арсенала,

общепринятые литературные понятия – язык, характеры, диалог и прочее – приобретают совершенно иное содержание. Между тем к анализу и оценке драматических форм литературы нередко подходят с критериями, выработанными применительно к эпическим жанрам. Естественно, что при таком подходе к драме она оказывается «неполноценным», «второсортным» родом литературы.

Очевидно, именно теперь, когда драма освободилась от навязанных ей догм, надо искать (а не декретировать, как в прошлом) ее законы, изучать ее поэтику (т. е. сущность драмы, ее отличия от других родов литературы, ее изобразительные средства, своеобразие, особенности, формирующие ее как особый литературный жанр). Наибольшего внимания требует не то общее, что объединяет драму с другими родами литературы, а то, что ее от них отличает, ибо именно понимание различий позволяет определить сущность предмета. О том, что же такое, собственно, драма, мы и будем размышлять в этой книге. Как заметил Поль Валери, «у драмы есть железные законы. Беда только в том, что они решительно никому не известны». Попробуем же все-таки в них разобраться.

2. Сущность драмы

Прежде чем писать, интерпретировать, ставить драму и судить о ней, неплохо бы задать себе вопрос: а что же это такое – драма? Казалось бы, мы все это знаем. На самом деле вопрос намного сложнее, чем кажется.

К сожалению, когда за теорию драмы берутся профессиональные литературоведы, считающие, что ясность письма и четкость мысли – это признак низменной «популярности», а не высокой науки, они излагают свои диссертационные исследования как можно более «научным» языком. Вот пример определения драмы:

«Драма есть особый тип интенционально-монологического (прагматика) художественного высказывания, которое на синтаксическом уровне использует стратегии авторской диалогизации, а на семантическом – диалогически обращено к реципиенту, предшествующей литературной и театральной традиции, к типу культуры».

Не отрицая важности и ценности такого рода определений, мы постараемся все же размышлять о драме, не прибегая к столь возвышенному стилю.

Все без исключения теоретики единодушно выделяют драму в особый род литературы, но чем он разнится от других родов, особенно от эпоса, остается не совсем ясным. Отличие, безусловно, есть, но в чем оно?

Нередко полагают, что особенность драмы заключается в ее диалогичной форме. Однако, во-первых, бывают драмы без диалога (например, пантомима, немое кино), во-вторых, обмен репликами в изрядной дозе присутствует и в повествовательных жанрах (а есть романы – например, эпистолярные, – целиком состоящие из диалога), в-третьих, не всякий диалог является драмой: чтобы он стал драматическим, ему нужно придать некоторые свойства, а раз так, то сущность драмы находится где-то вне диалога (можно отметить попутно, что законы драматического диалога тоже изучены очень мало). Иногда, правда, под диалогом понимается нечто более широкое, чем обмен репликами, – некое общение, взаимодействие (порой с оттенком противоречия, несовпадения позиций, точек зрения). Однако чрезмерно обобщенное толкование термина, придание ему метафоричности в нашем случае не поможет делу. Можно, конечно, определить драму как Диалог, но что такое тогда Диалог?

Сущность драмы часто ищут в конфликтности, в борьбе. Вот

типичная формулировка: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора». Подобные определения столь часто встречаются у разных авторов, что с ними очень хочется согласиться; однако нередко конфликт ярко выражен и в повествовательных жанрах, и, наоборот, его лишь с большим трудом (опять же, толкуя понятие весьма расширительно и не очень определенно) можно найти во многих драмах. Впрочем, о конфликте мы будем размышлять несколько позже.

Гегель, на котором стоит вся современная теория драмы, выдвинул тезис, что в основе эпоса лежит событие, а в основе драмы – действие. На этом основании в одном из капитальных трудов по теории литературы сделан вывод (часто многими повторяемый), что «драма есть нечто более узкое, чем эпос: ведь действие входит в событие как одна из сторон». Остается только выяснить, что такое действие и что такое событие (вопрос, как мы увидим позже, тоже очень непростой), и тогда мы будем знать, чем же отличается драма от эпоса. Если, например, определить действие как цепь событий, то более «узким» окажется эпос, а не драма. Афористичные и потому убедительно звучащие тезисы нередко оказываются не только неточными, но и лишенными смысла. Какое событие, например, лежит в основе «Анны Карениной»? Уход жены от мужа? И разве нет события в «Борисе Годунове»?

Итак, с событиями не все ясно, и их лучше пока оставить в стороне. Зато действенность безусловно является неотъемлемым свойством драмы, в чем часто и видят ее основную отличительную черту. Однако действие (по крайней мере, такое, как оно понимается до сих пор) в равной степени присутствует и в романе. Отсюда возникает ходячее мнение, что «с чисто литературной точки зрения драма, в сущности, и есть эпическое произведение – роман, повесть, – в котором есть только одна своеобразная особенность: *драма лишена речи повествователя»*. Однако, во-первых, это утверждение не совсем точно: авторская речь в драме есть, хотя и несколько своеобразная (впрочем, в драме все своеобразно); во-вторых, при таком взгляде на драму она предстает некоей ухудшенной повестью, из которой изъята вся описательная часть и оставлен все тот же диалог.

Иногда под драмой понимают драматизм, конфликтность характеров и ситуаций, напряженность, неблагополучие и в этом видят ее сущность. Отождествлением драматизма с конфликтностью мы также обязаны Гегелю, который создавал свою теорию, имея перед собой в качестве образца драмы «Антигону», а эпоса – «Илиаду». Романов Бальзака, Толстого,

Достоевского тогда еще не существовало, и философ находил столь желанную ему борьбу противоречий только в драме. Гегель понимал драму как синтез объективного и субъективного, Шеллинг – как борьбу между свободой и необходимостью.

Во всех приведенных выше определениях (а их можно было бы привести еще множество) проглядывают по крайней мере две общие черты. Во-первых, какое бы специфическое свойство драмы ни подчеркивали (действие, диалог, общение, конфликт и даже сам «драматизм»), все равно получается, что оно – это свойство – есть и у повествовательных жанров, и драма предстает как нечто более узкое, чем эпос. Во-вторых, все упомянутые рассуждения не содержат никаких указаний, даже намека на то, чем же драма должна отличаться от повествования по форме, по своей *практической* сути (кроме, разумеется, диалогичности, которая и так как бы очевидна). Литератор, собравшийся писать пьесу, может знать все о действенности, конфликтности, драматизме, борьбе свободы и необходимости и прочее, но это не даст ему ключа к пониманию своеобычности этого рода литературы. Ведь все эти понятия так или иначе связаны с содержанием произведения, а не его художественной сущностью.

Разумеется, отдельные особенности драмы и отличия ее от эпоса обсуждались или хотя бы упоминались по разным поводам в бесчисленном множестве работ (они рассмотрены, в частности, в капитальном пятитомном труде А. А. Аникста по истории теории драмы), однако теоретиков интересовали обычно либо отдельные произведения, либо отдельные авторы, либо отдельные проблемы, либо, наконец, иные, не связанные с поэтикой драмы вопросы. *«То, что мы по привычке зовем общей теорией драмы, на поверку оказывается только историей ее! Обширные фолианты – целые библиотеки, изыскания многочисленных специализированных кафедр в десятках университетов и театральных вузов – без конца тасуют уже сколько лет одну и ту же стертую колоду понятий: действие, сюжет, диалог, характер… Все основные теоретические понятия драматической литературы оказались беззастенчиво сдвинуты в сторону индивидуальных вкусов или представлений о драме отдельных режиссеров (а порой насильственно сужены до весьма скромных масштабов этих представлений)».*

Таким образом, поэтика драмы в целом, т. е. изучение сущности драмы, ее отличия от других родов литературы, ее изобразительных средств, своеобразия, возможностей и так далее, остается все еще terra incognita, со времен Аристотеля и Дидро лишь изредка и по случайным поводам посещаемая немногими любознательными смельчаками. Попробуем же совершить путешествие в эту малоизведанную страну.

Чтобы лучше понять сущность драмы, попробуем сами сравнить ее с эпосом и подумать, в чем заключаются их различия. Казалось бы, для этой цели было бы вернее всего сопоставить лучшие образцы обоих родов литературы, скажем «Гамлета» и «Анну Каренину». Однако в таком случае пришлось бы предварительно установить разницу между мировоззрениями Возрождения и XIX века, между Англией и Россией, между Шекспиром и Толстым, между Гамлетом и Анной и т. д. Ясно, что мы бы увязли в необъятной шири чуждых нам проблем, так и не подступившись к собственной.

Очевидно, нужен другой подход. Нужна модель – маленькие простые произведения, принадлежащие разным родам литературы, но написанные одним и тем же автором и имеющие сходный сюжет. Такой моделью послужит нам история о Красной Шапочке.

Эпос	Драма
Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка. Однажды она решила проведать Бабушку. Об этом узнал жестокий и злой Волк. Съев Бабушку, он спрятался в ее постели. Когда Красная Шапочка пришла, коварный Волк выскочил из постели, бросился на девочку и проглотил ее.	*Комната в доме Бабушки. Волк, надев бабушкины очки и чепец, притаился под одеялом в постели. Входит Красная Шапочка с корзиной румяных пирожков. Волк набрасывается на девочку и проглатывает ее.*

Сопоставим теперь повествовательный и драматический тексты. На первый взгляд, между ними нет особой разницы. Одни и те же персонажи, одно и то же событие, один и тот же конфликт, один и тот же итог. И действительно, эпос и драма имеют много общего. Неслучайно при изучении того и другого рода литературы используются такие общелитературные термины, как тема, идея, содержание, конфликт, персонажи, фабула, характеры, образы и т. д. Сколько прозаиков, засев за пьесу, увязло в самом начале, обманувшись внешним сходством между драмой и повествованием! Им казалось, что это почти одно и то же: замысел, герои, содержание – все одинаково, остается только немножко иначе изложить, убрать описания, вставить

«входит» и «выходит» – и получится пьеса. Но вот это «немножко» как раз и составляет тайну драмы, постигнуть которую отнюдь не просто. Выяснению этого вопроса будет посвящена вся книга, но и она не исчерпает его до конца.

«*Всю разницу между романом и драмой я понял, когда засел за свою “Власть тьмы”,* – пишет Лев Толстой. – *Поначалу я приступил к ней с теми же приемами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь нельзя, например, подготовлять моменты переживаний героев, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать, освещать их характер отступлениями в прошлое, все это скучно, нудно и неестественно. Нужны уже готовые моменты. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения… Только такие рельефы души, такие высеченные образы во взаимных коллизиях волнуют и трогают зрителя. А монологи и разные переходы с картинками и тонами – от всего этого тошнит зрителя… Роман и повесть – работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотне. Там фоны, тени, переходные тона, а драма – область чисто скульптурная. Работать приходится резцом, и не класть мазки, а высекать рельефы*».

Если бы все схватывали своеобразие драмы с «первых же листиков»!

Итак, сходство между драмой и эпосом, безусловно, есть – серьезное, существенное. Оно определяется общими принципами, на которых зиждется литература. Но конкретное проявление этих принципов сразу обнаруживает фундаментальные различия между обоими поэтическими родами.

Даже при невнимательном взгляде на нашу пьесу о Красной Шапочке бросается в глаза ее скупость и даже, будем откровенны, некоторая скудость по сравнению с эпосом. Фразы какие-то сухие, необразные, невыразительные, назывательные, написанные в телеграфном стиле. Не следует думать, что относительно скромный внешний вид присущ только этой крошечной пьесе, которую я представил читателю. Вовсе нет. Определенная бедность, протокольность вообще является более или менее типичной для драмы (за исключением, конечно, поэтических пьес). Отсюда рождается широко бытующий предрассудок о литературной второсортности драмы. К этому вопросу мы еще вернемся, а пока только отметим, что менее богатые наряды по сравнению с блеском прозы – это, в общем, типичная особенность драмы.

Обратим теперь внимание на первое предложение нашего эпоса: «Жила-была Красная Шапочка». Фраза знаменательная.

Героиня произведения жила когда-то, вероятно, давно, а, может быть, и недавно, но все равно в каком-то прошлом, пусть не очень отдаленном. Иначе и быть не может: рассказчик повествует только о том, что уже *было*, совершилось, ушло. И живет Красная Шапочка не тут, не рядом с нами, а где-то вообще на свете, может быть, в какой-то конкретной стране или деревне, или даже у нас в городе, но, во всяком случае, мы эту девочку не знаем и никогда не увидим. Действие отсоединено от нас во времени и пространстве, мы не наблюдаем его, не участвуем в нем, мы только узнаем от повествователя о том, что где-то когда-то случилось.

Совсем иначе события предстают в драме. Нам сразу показывают: вот комната в доме бабушки. Вот Волк, мы видим, как он нацепил бабушкины очки и спрятался под одеялом. На наших глазах входит Красная Шапочка, на наших глазах Волк бросается на девочку и проглатывает ее. Это очень существенное свойство драмы, которое нельзя забывать и которое еще много раз придется подчеркивать: действие в ней всегда происходит «сейчас», всегда «здесь», всегда на глазах у зрителя (даже если мы читаем драму у себя дома, все равно она разворачивается перед нами в нашем воображении). И дело вовсе не в каком-то формальном отличии, в употреблении глаголов настоящего времени, а в *эмоциональном воздействии непосредственного видения, эффект которого создает драма.* И в этом ее воздействии на читателя-зрителя заключается существенное преимущество драмы перед повествованием. Пьеса – это всегда репортаж с места события; она увлекает нас самим процессом своего совершения. Неважно, что язык ее может быть беден, что слова ее порой только обозначают, а не живописуют, – это не мешает ей вести нас за собой.

Еще одно существенное обстоятельство. В эпосе между читателем и происходящим стоит рассказчик. Это он сообщает нам, кто была Красная Шапочка, куда и зачем она пришла, он дает оценку событиям и характерам, и мы воспринимаем их не столько своими глазами, сколько глазами повествователя. Иное дело в драме. Между читателем и событием нет никого. Никто не представляет нам героев, никто не навязывает свою точку зрения. Есть только два полюса: события и зритель, который сам вершит происходящему суд. *Отсутствие посредника – еще одно важное отличие драмы от эпоса.* Поэтому для нее характерно более тесное общение с читателем, рассчитанное на обратную связь, требующее от нас размышления, оценки, суда, выбора, психологической подстановки себя на место разных действующих лиц, т. е. взятия на себя (в определенной мере, конечно) той роли,

которую в эпосе осуществляет автор. Необходимость такого соучастия в драме резко усиливает ее воздействие на читателя.

Отсутствие повествователя имеет следствием другую особенность драмы. Обратимся к текстам нашей сказки и, если угодно, ее инсценировки. Читаем повествование. «Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка». А где же характеристика девочки в пьесе? Там она отсутствует и вовсе не из-за второсортности жанра, а по другой, весьма понятной причине: в системе драмы нет ни места, ни необходимости для подобных оценок. В самом деле, кто будет объявлять зрителям, что Красная Шапочка умная и добрая? Сама девочка? Это будет смешно. Волк? Тем более нелепо. Допустим, мы введем еще одного персонажа, скажем Бабушку, которая и сообщит, что Красная Шапочка умная и добрая. Но поверим ли мы Бабушке? Ведь всем бабушкам их внучки кажутся хорошими, а на самом деле девочка может оказаться злой и капризной. Попробуем тогда ввести, как это иногда практикуется, некоего персонажа «от театра» или «от автора» – Рассказчика, который будет стоять на сцене и комментировать происходящее. Но, опять-таки, сможем ли мы поверить этому рассказчику? Допустим, он объявит, что Волк жестокий, а на самом деле Волк окажется добрым. А если мы сами увидим, что Волк жестокий и злой, то зачем тогда объяснять?

Это свойство драмы поставило в свое время в тупик Толстого: «Сколько бы ни говорили, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами. Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самого себя герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не на него».

В эпосе суждения повествователя более или менее абсолютны, мы им доверяем, ибо такова особенность этого рода литературы. Но подобные оценки в драме не значат ровно ничего, или, вернее, имеют совершенно иное значение, чем в повествовании. Об этом речь пойдет в следующих главах, но уже сейчас очевидно, что по названным причинам драма обычно отказывается от описательных характеристик. Это служит очередным поводом для недовольства тех, кто не понимает ее особенностей. Еще бы: в эпосе и разностороннее освещение героев, и подробная обрисовка их душевного состояния, а здесь – ничего, только «входит» и «выходит». На самом деле драма тоже характеризует своих персонажей, но преимущественно одним способом: *их поступками*. Красная Шапочка, например, пришла к

бабушке не с пустыми руками, а с полной корзиной теплых румяных пирожков – значит, она добра и заботлива. К тому же она слаба, беззащитна, доверчива, она – жертва. Хитрость же и коварство Волка видны из всего его поведения и тем более не нуждаются в словесных характеристиках. *Таким образом, система раскрытия образа, построения характеров в драме иная, чем в эпосе.* Неслучайно известный английский драматург и романист Дж. Б. Пристли советовал драматургам: «Остерегайтесь рассматривать писание пьес как повествование: техника настолько отлична, что принесет больше вреда, чем пользы».

Теперь рассмотрим еще одно, пожалуй, самое важное отличие драматического рода литературы от повествовательного. Прочитаем снова внимательно наши маленькие параллельные произведения. Эпос: «Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка. Однажды она решила…» и т. д. То есть повествователь, избрав героев и сюжет, определив события и последовательность их изложения, начинает рассказывать о них так, как сочтет нужным.

А как поступает драматический писатель? «Комната в доме Бабушки. Волк, надев Бабушкины очки и чепец, притаился под одеялом в постели. Входит Красная Шапочка». На первый взгляд, повествователь и драматург пишут одно и то же об одном и том же. На самом деле разница огромная. Об одном и том же – быть может, но одно и то же – ни в коем случае. Отличие начинается с первой же фразы: «Комната в доме Бабушки». То есть драматург рассказывает не о какой-то там Красной Шапочке и Бабушке, которые жили где-то на свете, в лесу или в деревне, но сразу указывает, где и как совершаются изображаемые им события *в театре*, переводит действие из реального пространства (неопределенного – «свет», «лес», «деревня» – или даже определенного – «Бабушкин дом») *на сцену*.

Следующая фраза указывает на наличие в нашей истории Волка, на его конкретные поступки и местонахождение (и в реальном мире, и на сцене). Затем в действие вступает Красная Шапочка. Она приходит к Бабушке и в эпосе, и в драме, но драматург четко указывает, в какое время она входит *на сцену* и когда со сцены исчезнет, если в этом появится необходимость. Приход и уход персонажей драматург должен мотивировать – задача, повествователю неизвестная, так как в эпосе нет никакой сцены. Момент появления и исчезновения действующих лиц со сцены тоже должен быть рассчитан.

Таким образом, выясняется, что драматический писатель, в отличие от повествователя, должен строить свое произведение параллельно в двух планах: один план – это развертывание

сюжета, характеристики героев, раскрытие темы, замысла, т. е. решение общелитературных задач. Второй план – воплощение всего этого *на сцене*, перевод событий и других художественных элементов в зримый и слышимый ряд, построение определенной системы, конструкции, позволяющей изложить задуманную историю в виде театрального представления. Другими словами, у автора пьесы должно быть двойное (или, иначе, единое *драматургическое*) мышление – в общелитературных и одновременно в сценических категориях. Любое, самое сложное жизненное явление: войну, революцию, общественную катастрофу, работу огромной фирмы, любовь, деланье денег – драматург должен представить в таком виде, чтобы небольшая группа людей, выйдя на подмостки, смогла показать его нам в течение двух-трех часов.

Это необычайно важное, решающее отличие драматического письма от повествовательного упускается из виду как теоретиками, так и литераторами. Нередко превосходный прозаик смело берется инсценировать свой собственный роман и терпит фиаско. Как же так: он переходит из «высшего» жанра во «второсортный», более «узкий», «примитивный и бедный», и тем не менее не может с ним справиться? Все дело в том, что прозаик привык писать в одной плоскости: в плоскости развертывания сюжета и описаний, он привык мыслить только в категориях реальности, а не театра. Но на деле драма – жанр более трудный. В ней каждое слово, каждая строка всегда имеют двойную начинку, преследуют двойную цель, всегда решают одновременно две задачи – литературную и сценическую. Речь идет вовсе не о каких-то таинственных законах сцены и не о правилах, предписанных Аристотелем, Гегелем или другим авторитетом, которым надо поэтому неукоснительно следовать. Просто писателю надо все время помнить, что содержание драмы реализуется не «вообще», а на глазах у зрителей, и события, и поступки совершаются одновременно и в изображаемой ею реальной жизни, и на сцене.

Автор романа, реализуя свой замысел, обладает широкими возможностями отбора и сочетания элементов сюжета, персонажей и т. д. Те же возможности есть, разумеется, и у драматурга, но у него есть еще одна система управления своим произведением – сценическая. Он может, оставляя события, сюжет неизменными, избирать разные варианты их сценического показа. Например, наша незамысловатая история о Красной Шапочке может быть изложена в виде не одноактной пьесы, а трехактной. Вот один из вариантов. *Действие первое*: Красная Шапочка у себя дома помогает Маме печь пирожки. Когда они

подрумянились, она складывает их в красивую корзинку, накрывает их цветной салфеткой, надевает нарядное платье и идет к Бабушке. *Действие второе:* Красная Шапочка в лесу. Напевая песенку, она собирает для Бабушки цветы. Волк хочет ее съесть, но ему мешают охотники. Наконец, *действие третье*, более или менее совпадающее с тем, что уже представлено в нашей драме. Спрашивается, какой вариант избрать? Вот тут-то и проявляется искусство драматурга. Мало придумать хороший сюжет, глубокую идею и прочее, нужно дать еще замыслу наиболее яркое сценическое воплощение. Даже такие простые, казалось бы, операции, как членение пьесы на акты, картины, сцены и эпизоды, определение их последовательности и длительности, разделение поступков и событий по этим сценам и так далее, могут при одинаковом исходном материале дать драмы разной художественной ценности.

Необходимость двуединого решения литературно-сценических задач не есть только техническая особенность драматического письма; в ней находит внешнее выражение глубинная, фундаментальная разница между драмой и повествованием. Перевод сюжета из реального пространства (лес, город, деревня, дом) в условное (сцена) означает, что все изображаемое теряет, строго говоря, реальность и превращается в условность. Оказывается, драматург представляет нам не само событие, а подражание ему на сцене. Это подражание стремится, в известном смысле, воспроизвести действительность, и потому драматург тоже воспроизводит ее, но косвенно, через подражание. На самом деле он знает, что лес в его драме не настоящий, а театральный, из тряпок и картона, а комната Бабушки – сценический павильон, лишенный четвертой стены и открытый зрителю. И изображает автор не персонажей своей драмы, а перевоплотившихся в них актеров. Короче говоря, автор представляет и записывает спектакль, который будет потом играться по его пьесе. И в то же время он как бы «забывает», что все это ненастоящее, и стремится к максимальной реальности. Точно так же мы, зрители, сидя в театре и обливаясь слезами при виде бездыханной Дездемоны, «забываем», что артистка жива-здорова и скоро выйдет к нам на поклоны. Итак, *драма – это игра.* В этом и есть ее основное отличие от повествования. Если вас спросят, в чем разница между пьесой и романом, смело отвечайте: в романе нет сцены, ни реальной, ни воображаемой, нет подражания, нет игры. Вот в чем главная разница. А все остальные отличия (их очень много) обусловлены этим главным. Игра – это одновременное двуплановое психологическое существование в настоящем и ненастоящем, в реальном и

условном мире. Двуплановая техника письма драмы есть отражение ее игровой сущности. Таким образом, драма в театре конкретна, совершается на наших глазах и при нашем соучастии, отражает действительную жизнь с помощью реальных действий реальных людей (актеров) и потому очень реальна. С другой стороны, она отражает жизнь посредством зрелища, представления, подражания, игры, и потому условна.

Драма – это литературное произведение, имеющее реальную или условную установку на театральное исполнение. Однако, вопреки распространенному заблуждению, это не означает ни неполноценности, ни незавершенности драмы как явления литературы. Драма как явление словесности есть вполне самостоятельное, эстетически завершенное и независимое произведение. Но пьеса как компонент спектакля есть лишь часть театрального искусства и может играть в нем более или менее важную роль. Рассуждения же о том, что важнее – пьеса или спектакль, не относятся к нашему предмету (сущности драмы), тем более что они столь же плодотворны, как споры о приоритете курицы или яйца. Подробнее мы рассмотрим этот вопрос в главе 21.

Однако вернемся к истории о Красной Шапочке и продолжим сопоставление драмы и эпоса. Мы отметили уже некоторую бедность, аскетичность драмы. Тому есть множество причин. Повествователь обычно рассказывает нам все, что он знает или считает важным. После этого нам не нужно, как правило, что-то додумывать, дополнять своей фантазией. Все известно, все сказано, все описано. Это не значит, что эпос не побуждает нас к размышлениям, но достраивать его, наполнять внетекстовым содержанием, как правило, нет нужды. Эпос, в общем, нас к этому не призывает (хотя, разумеется, исключения здесь многочисленны).

Иначе читается текст драмы. Она никогда не исчерпывает, не должна исчерпывать свое содержание словами, из которых состоит, ее обязательно надо дополнить, достроить своим воображением. Возьмем ее первую же фразу: «Комната в доме Бабушки». Перед нашим мысленным взором предстает высокая светлая горница с широкой постелью, украшенной вышитым покрывалом; на покрывале – подушки горкой и т. д. А может, и все наоборот: Бабушка живет бедно, комнатка у нее тесная и убогая, постель узкая. Мы просто обязаны это представить, иначе не сможем воспринять драму. И напротив, нет нужды задумываться о таких вещах при чтении романа, потому что там и так написано все, что нужно. А в драме в этом смысле никогда не бывает написано все, что нужно, иначе она перестанет быть

драмой.

Почему же драма все-таки требует от читателя работы воображения? Во-первых, пьеса – это игра, и игра невозможна без воображения и фантазии. Во-вторых, драма – это не рассказ о событии, а само событие, которое совершается в момент нашего чтения. И наконец, драма имеет установку на театральное исполнение. В эпосе сцены нет, Красная Шапочка в натуральном виде нигде не появляется, мы принимаем к сведению описание внешности, которое дает ей повествователь (если он дает такое описание). Но когда Красная Шапочка появляется на сцене (а в драме всегда есть сцена), она не может выглядеть «никак». В каком она платье – розовом или голубом? На ней действительно красная шапочка или просто ленточка? А может, ее только зовут Красная Шапочка, а на самом деле она вовсе без шапочки – обыкновенная девочка с косичками и бантиками? Постановщику пьесы надо представить это хотя бы для того, чтобы знать, как одеть и причесать актрису.

Итак, *драма – род литературы, рассчитанный на активное воображение.* Каждый читатель, представивший, как она совершается, мысленно становится актером, режиссером, художником. Отметив призыв к сотворчеству как важную и притягательную черту драмы, задумаемся над вопросом: а почему бы все-таки драматургу не выписать все эти подробности самому? Не означает ли эта «недописанность» драмы ее неполноценности как произведения литературы? Ответ на эти вопросы прост. Установка драмы на театральное исполнение означает, что не все в ней следует высказывать текстом; многое должно быть сказано игрой и вообще театральными средствами: сценографией, реквизитом, музыкой, светом и т. д. Писатель, который захочет все взять на себя, выразить все в словах, напишет плохую (в смысле сценичности, а значит, и в смысле литературном) пьесу, не соблюдающую законов жанра. Чем больше в пьесе «литературы», тем меньше в ней игры.

Драматург не должен прописывать все мелочи еще и потому, что он не может и не обязан знать наперед актерские данные и индивидуальности всех возможных исполнителей его пьесы, технические возможности сцены, особенности творческого видения художников, фантазию режиссеров и т. д.

Из сказанного следует, что в драме пишутся слова только абсолютно необходимые. Все прочее оставляется воображению и театру. Если, например, автору важно сделать акцент на сказочности, праздничности, комедийности истории о Красной Шапочке, он может написать в ремарке: «Светлая, нарядная комната Бабушки» (но, конечно, без подробностей: театр сумеет

украсить комнату сам); если же писатель хочет подчеркнуть социальность этой сказки, несчастность и одинокость старой женщины, он укажет: «Мрачная, заросшая паутиной комната Бабушки». Если для него что-то еще существенно в характеристике комнаты, он отметит и это. Если ему вообще это неважно, он никак не отметит характер комнаты (как в нашем случае), и театр будет думать о ее воплощении сам, опираясь на смысл всей пьесы. Такая аскетичность проявляется во всем – в ремарках, диалоге, в действии. Относительная свобода читателя и театра в достраивании спектакля ведет еще к одной особенности драмы – *ее подверженности трактовкам*. Эпос сообщил нам о событии, которое не будет возобновляться, вновь и вновь разыгрываться на разных сценах. История уже произошла, и нам нет нужды теперь перебирать возможные варианты того, какой она могла бы быть. Повествователь уже дал свою версию описанного им события, снабдив ее выбранными им предметными, портретными и поведенческими деталями происшедшего (хотя и там возможны различные понимания замысла писателя). Толстой, например, описал нам все: и черное платье Анны на балу, и как ею восхищался Вронский, и как страдал Каренин, и что она думала, когда ее тащил поезд. Он не оставил нам возможностей выбора, по крайней мере в самом существенном. Драма же, будучи написанной, еще как-то должна произойти в театре (причем многократно), и произойти она может по-разному. Число трактовок «Гамлета» или «Вишневого сада» поистине безгранично.

Однако сценическая трактовка не может быть совершенно произвольной и должна основываться на тексте, иначе она не истолкует, не углубит пьесу, а разрушит ее. Мы можем по-разному интерпретировать характер Красной Шапочки, делать ее старше и младше, храбрее и трусливее, умнее и глупее, красивее и уродливее и т. д. Но, если у нее не будет ее определяющих признаков, заданных пьесой – красной шапочки, волка и бабушки, произведение в результате такой «трактовки» будет уничтожено. О проблемах интерпретации мы поговорим в следующих разделах книги.

В итоге оказывается, что за внешней скупостью драмы скрывается неисчерпаемая многозначность смысла. Это богатство не возникает само по себе, автоматически, только потому, что есть еще театр, который и придет драме на помощь, достроив то, чего в ней нет. Воображение не расцветает из ничего, ему надо дать пищу. Поскольку драма – игра, она должна обеспечивать игровое, ролевое существование персонажей. Скупость словесного ряда надо возмещать богатством зримого материала, причем

театр будет здесь бессилен, если драматург не создаст живые роли, яркие сценические ситуации, – короче, не создаст нам «спектакль на бумаге».

Посмотрим, как задается игровой элемент в нашей маленькой пьесе. Взглянем хотя бы на Волка. Вот он старательно примеряет у зеркала кружевной чепец и старинные очки, пытаясь при этом улыбаться «совсем как Бабушка». Вот, увидев в окошко приближающуюся Красную Шапочку, он бросается в постель и натягивает на себя одеяло так, чтобы скрыть свою страшную пасть. Вот он замечает, что из-под одеяла торчит хвост, и заботливо прячет его. При этом снова обнажается пасть и т. д. Есть что играть и Красной Шапочке – радость от встречи с Бабушкой, удивление, испуг, крики о помощи, мольбы о пощаде… Ситуация, как говорится, самоигральная, и задана она драматургом. Нужны ли тут слова?

Поскольку драма – игра, то театр, драматург, зритель как бы устанавливают между собой договоренность о правилах этой игры. Театр каждой эпохи создает свой условный язык, понятный зрителю, и наша эпоха не исключение. Современная драма «договорилась» со зрителем, например, о том, что за пятнадцать минут антракта может пройти три года, и это условие, коль скоро оно общепринято, никого не удивляет и попросту не воспринимается как *условие*, как нечто отклоняющееся от реальности. Нигде не принимаются столь легко любые аллегории, гиперболы, допущения, как в игре, как в театре, что усиливает выразительные возможности драмы и ее притягательность. Однако эти допущения, как бы смелы они ни были, укладываются обычно в некую систему, общепринятую в определенное время и в определенном географическом районе. То обстоятельство, что драма эпохи классицизма кажется нам сейчас искусственной и архаичной, а для зрителей той поры она была естественной и в высшей степени правдоподобной, лишний раз подтверждает относительный характер театральных условностей и подвижность их рамок. Новаторство драматургов заключается обычно не в нарушении органичных законов драмы, а в изменении конвенции, «соглашения» со зрителями, отказе от узаконенных и введении новых условностей (и конечно, внесении нового содержания, выражающего дух времени). Условности изменяемы, но само их наличие неизменно, что позволяет говорить об *условности драмы как законе*.

И наконец, последняя особенность драмы, на которую нужно обратить внимание в этой главе. Когда мы пишем письма об одном и том же событии разным людям, письма эти неизбежно получаются у нас разные. Эпос и драма тоже пишутся в разные

адреса. Повествование рассчитано на читателя, который всегда индивидуален, отделен от других читателей, беседует с книгой наедине. Драма в принципе имеет двойную ориентацию – на читателя и на театр, но в силу законов этого рода литературы адресуется, главным образом, театру и через него – зрителю, «публике». И ее исполнение, и ее восприятие имеют коллективный характер. Поэтому драма – это явление всегда общественное. Одна из особенностей группового восприятия – эмоциональный резонанс. Неслучайно театральные постановки неоднократно выливались в подлинные манифестации. Драматург при сочинении пьесы сознательно и подсознательно всегда учитывает живую реакцию воображаемой аудитории.

Отметим только, что исполнение пьесы должно привлекать одновременное внимание сотен и даже тысяч человек и вызывать в весьма разнородной аудитории единые реакции. Поэтому драма требует в принципе более резкого, крупного, отчетливого, более будоражащего, «вызывающего» письма, чем эпос, адресованный одиночному читателю, выбравшему книгу по своему вкусу и смакующему понравившиеся ему отрывки. Отсюда, видимо, и проистекает тяготение драмы к действенности, «драматичности», определенности; к той самой «скульптурности» и «рельефности», которые почувствовал в ней Толстой.

На этом мы прощаемся с «Красной Шапочкой». Ничто не лишено недостатков, и избранная нами модель тоже не является верхом совершенства. Эпос, естественно, не так прост, как он был здесь изображен (да и драма, впрочем, тоже), но нам нужно сейчас выяснять не столько сложности и разновидности эпоса, сколько особенности драмы. Простоты ради, наша модель драмы не содержит диалога и выглядит скорее словесной записью некоей пантомимы, чем литературным произведением. Наличие реплик персонажей породило бы новые сложности для анализа, потому что диалог в эпосе и диалог в драме тоже имеют существенные различия, а углубляться в них пока еще не пришло время. Мы займемся этим позднее (глава 8).

Так или иначе, в корзине Красной Шапочки вместе с румяными пирожками оказались еще и некоторые сведения о сущности драмы, убеждающие нас, что главное ее отличие от повествования, от эпоса (романа, повести, рассказа) не «конфликтность», не «драматичность», не преобладание диалога. Главное отличие состоит в том, что если повествование – это рассказ о чем-то, то **драма – это запись воображаемого спектакля.** В основе повествования и драмы могут лежать одни и те же события, один и тот же сюжет, одни и те же персонажи. Но повествование рассказывает о том, как происходило само

событие, а драма описывает, как подражание этому событию будет разыграно актерами на сцене. Поэтому не стоит вносить в характеристику драмы признаки, органически ей не присущие. Дадим ей обескураживающе простое и как бы очевидное определение: *драма – это литературное произведение, написанное в форме, предполагающей исполнение его актерами, которые перевоплощаются в персонажей этого произведения.*

Основные особенности драмы были рассмотрены пока очень бегло, тезисно, без должной аргументации. Теперь приглядимся к ним более пристально.

3. Недрама в драме

Мы обычно искренне убеждены, что все происходящее на сцене драматического театра и есть драма. На самом деле это не совсем так. Сцена имеет две совершенно разные функции – драматическую и эстрадную. В первом случае она *перевоплощается* в некое условное пространство («дворец», «берег моря» и т. д.), и актеры, на ней выступающие, действуют не от своего имени, но *представляют* каких-либо персонажей.

В эстрадном варианте сцена есть обыкновенный деревянный помост с микрофоном; выступающий на ней актер не прикидывается, что он находится в каком-то воображаемом пространстве, он никого не изображает, не перевоплощается, а *демонстрирует свое искусство* в том или ином жанре – танце, пении, чтении и т. д.

Разграничены ли четко обе эти функции сцены в реальном драматическом театре? Отнюдь нет. Театр есть театр. Надо считаться с тем, что он предназначен не только для воплощения замысла драматурга, но и для показа искусства актеров, режиссеров, художников и т. д. Поэтому даже в самой аскетичной постановке неизбежно присутствуют элементы эстрады. Особенно это очевидно в музыкальном театре, где главное наслаждение мы получаем не от мастерства перевоплощения, а от самого искусства танца или пения. Свои эстрадные функции сцена проявляет и в драматическом театре. Скажем, актриса берет гитару и начинает петь песню, написанную специально для этого спектакля. Видимость перевоплощения иногда сохраняется, поет не популярная артистка такая-то, а героиня драмы. Но песня может звучать и откровенно посторонним зонгом. Подобные вставные номера: танцы, пение, стихи, музыка, акробатика, клоунада, дикторский текст и прочее – встречаются в театральном представлении довольно часто. По замыслу режиссера драматическое действие на какое-то время прерывается, чтобы усилить театральный эффект эстрадными, исполнительскими средствами. Отличие таких «концертных» номеров от чистой эстрады состоит в том, что использование театральной сцены не для драматургии, не для перевоплощения, не для ролевой игры выступает обычно в несколько завуалированном, неявном виде. Чаще всего имеет место «долевое» участие эстрадного и драматургического элементов в том или ином театральном эпизоде. Допустим, героиня хочет привлечь внимание мужчины; она берет кастаньеты и танцует. Театральный, «представленческий» ход здесь очевиден (хочется

показать красиво исполненный танец и продемонстрировать талант актрисы); с другой стороны, нельзя отрицать присутствие и драматических мотивировок. Чем слабее исходный литературный материал и чем выше мастерство исполнителей, тем больше эстрадных элементов может быть внесено в представление.

Здесь не место обсуждать взаимоотношения между исходным драматургическим материалом и театральным спектаклем: эта тема слишком необъятна и не относится к сущности драмы. Я хочу лишь сказать, что театр вносит (иногда более, иногда менее заметно) в драму элементы, ей не органичные. Есть много превосходных видов сценического искусства: цирк, балет, эстрада; их элементы могут присутствовать в драматическом представлении, но это не значит, что они являются закономерной частью драмы. Подобные вставные номера могут украшать спектакль, однако практические результаты таких постановок, сколь бы успешны они ни были, не дают еще основания считать неролевые компоненты органической частью драмы. Не все, что показывается в театре, во всех отношениях представляет собой драму.

До сих пор я говорил об эстрадных (неролевых) элементах, которые вносит в представление театр. Но они могут присутствовать и в самой пьесе, в исходном литературном материале. Вот этот-то вопрос как раз интересен и важен для нашей темы, ибо его рассмотрение еще на один шаг приблизит нас к пониманию того, что такое драма.

Самый простой случай: драматург может вписать в свой текст стихи, песни, указания на введение танцев, фокусов, акробатики. Эти – по существу, режиссерские – приемы не отличаются по своей природе от собственно театральных, и нет смысла разбираться в них еще раз.

Более распространенной причиной умирания роли в драме является использование персонажей в качестве рупора абстрактных идей – авторских или иных. Представим, например, что несколько учителей, собравшись за круглым столом, ведут дискуссию о методах преподавания математики. Обмен репликами налицо, несовпадение взглядов, быть может, даже горячий спор тоже налицо, но драматическим такой диалог не будет. Чтобы познавать преимущество той или иной педагогической системы, вовсе не нужно идти в театр, вовсе не нужно этих актеров *видеть*. Нам вполне достаточно просто прочитать текст, который они произносят. Актер как таковой в данном случае не нужен, он выступает лишь как диктор. Разумеется, диктору нужны хорошо поставленный голос, культура

речи и прочее, но он не есть драматический артист. Он не изображает другого человека, а просто произносит некоторую информацию. Ролевой же момент наступает тогда, когда актер воплощает собой не абстрактную истину, а конкретную личность. Личность же проявляется в своих целях, намерениях, чувствах, мотивах поведения. Если наши учителя являют собой лишь рупоры идей, если сам текст не требует актера, зримого воплощения образа, то материала для роли такой диалог не содержит.

Спрашивается: разве не могут персонажи драмы обсуждать профессиональные, философские и вообще неличные проблемы? Разумеется, могут. Если мы станем на ту точку зрения, что действующим лицам нельзя высказываться об абстрактных вещах, мы обедним жизнь, обедним драму. Запретных тем нет и быть не может. Но чтобы отвлеченные идеи звучали не безличной информацией, они должны быть частью жизни произносящего их персонажа, проявлением его индивидуальности, его целей. Если же, например, в спор ученых проникают лишь научные, а не личные проблемы, то диалог этот не будет драматическим. Можно приклеить нашим ученым бородки и нацепить пенсне, можно заставить их кричать и размахивать руками, но все равно это будет лишь маскировкой недрамы, и все равно исполнители предстанут в этой сцене лишь одушевленными микрофонами. Произносимая актером безличная информация выключает из игры не только его самого, но и его партнеров, ибо не требует от них активного реагирования.

«Болтовню, противоположную подлинному голосу страсти, – пишет Дидро, – мы называем “тирадами”. Ничто не вызывает больших рукоплесканий и не свидетельствует вместе с тем о самом худшем вкусе… Автор уклоняется от своего сюжета, актер вышел из своей роли. Оба они как бы сходят со сцены. Я их вижу в партере. И пока тянется тирада, действие для меня приостанавливается и сцена остается пустой».

Необязательно думать, что абстрактные суждения присутствуют в драме лишь в виде длинных монологов и диспутов. Иногда они обнаруживают себя в одной короткой реплике «на публику» (например, «работать надо честно»). Иногда они выпирают в виде «ударной» реплики-репризы, вставного анекдота, который не терпится рассказать автору. В любом случае они, как правило, не украшают пьесу. «Я заметил, что актер играет плохо все, что поэт сочинил для зрителя», – писал еще Дидро. Одна из задач драматурга состоит в том, чтобы облекать мысли, которые он хочет высказать, в сценическую, игровую форму. «Меня пугает иногда богатство идей у Лопе де Веги, –

писал австрийский драматург-романтик Грильпарцер. – Хотя всегда кажется, будто идет речь о частностях, он каждый миг возвышается до всеобщего… И все это кажется происходящим неумышленно, легко сошедшим с кончика пера, просто с целью двигать развитие фабулы и действия. Вот почему это до сих проходило мимо судивших о нем, ибо они не признают никакой поучительности, кроме как в форме абстракции».

Реплика-сентенция не есть поступок, не есть действие. Это просто слово, а просто слова не для драмы. Не сентенции, не возгласы в рупор должны выражать идею драмы, а действия, мотивы и стремления персонажей, результаты их поступков.

Однако главным источником неролевых элементов в драме обычно являются не вставные эпизоды, а рассказы – элементы эпоса, повествования. Иногда такое повествование выступает в завуалированной форме, иногда же, как это, например, нередко бывает в пьесах старых мастеров, видно невооруженным глазом. Всевозможные вестники и наперсники, подробно рассказывающие о том, что произошло до начала пьесы, или в антракте, или где-то за сценой, являются непременными персонажами трагедий классицизма. Даже Шекспир, столь действенный драматург, не чурался откровенного рассказа. В той или иной мере рассказ наличествует и в любой современной пьесе.

В отличие от других неролевых элементов (эстрада, отвлеченная информация) рассказ развивает сюжет, дает возможность проявлению личного начала (персонаж может, например, вспоминать те или иные события своей жизни) и потому выглядит не столь чужеродным компонентом драмы.

Признаком повествования в драме является вовсе не протяженность реплики, но ее неролевой характер. Такая реплика может быть и длинным монологом, но может состоять и из одного слова. Важно, что актер полностью или частично лишается в этот момент своего ролевого облика, как бы выключается из игры, хотя и сохраняет оболочку персонажа.

Представим, что героиня нашей пьесы о Красной Шапочке, появившись на сцене, будет вещать примерно следующий текст: «Здравствуйте, ребята! Меня зовут Красная Шапочка, мне семь лет, я уже хожу в школу. Я очень люблю свою маму. Я всегда слушаюсь ее» и т. д. Перед нами откровенный рассказ. Сообщая важные и полезные сведения о характере героини, он не является тем не менее ролевым текстом, так как не содержит материала для игры, для изображения каких-либо физических действий и душевных состояний. Можно сказать, что в этот момент драма как бы умирает, чтобы после окончания рассказа возродиться вновь.

Представим теперь, что Красная Шапочка, увидев Волка,

произнесет всего одну фразу: «Мне страшно». Как ни странно, перед нами снова рассказ, только состоящий из двух слов. Почему? Опять-таки потому, что он не несет в себе ролевого материала. Коль скоро героиня находится на сцене, ей нет нужды сообщать (т. е. рассказывать) нам о своем страхе, она может его *сыграть, изобразить:* вскрикнуть, задрожать, спрятаться под стол, попытаться убежать и т. д.

Значит ли это, что всякая информация, сообщаемая актером, лишает его возможностей игры? Вовсе нет. Допустим, Красная Шапочка, увидев Волка, произносит такие слова: «А мне вовсе и не страшно». Является ли это в данном случае рассказом? Отнюдь нет. На самом деле девочка перепугана, но пытается убедить себя, Волка, зрителей, что нисколечко не боится, и вот так, дрожащим голосом, храбрясь, она произносит эту фразу. Появилась игра, появилась драма.

Пример с Красной Шапочкой убеждает нас, что игровая стихия в драме может исчезнуть не только при рассказе о событиях за сценой, в прошлом и тому подобное, но и в тех случаях, когда персонажи разговаривают как будто в рамках своей роли, своего сиюминутного психического и физического состояния. Герой или героиня могут говорить о себе и своих чувствах всевозможные правильные слова, слов этих будет много, они будут прекрасно объяснять все оттенки переживаний персонажей, но спрашивается: что же играть актерам? Если все сказано, то зачем мимика, жест, взгляды, вздохи, интонации, недоговоренности? Зачем режиссура, декорации, свет, музыка? Короче говоря, зачем актер, зачем театр? Поэтому такое прямое выговаривание, самовысказывание, исчерпывающая словесная трактовка своего поведения представляет собой рассказ, мертвящий драму, которая всегда тяготеет к игровой, действенной стихии. В предыдущей главе уже упоминалось о недосказанности как органическом свойстве драмы. Теперь это свойство (мы еще к нему не раз вернемся) получает дополнительное объяснение.

Обычно в хорошей драме повествовательность реплики смешивается с ее ролевыми функциями. Иногда больше ощутимо одно, иногда другое. Вот типичный пример такого сочетания игрового и информационного рядов в одном тексте – вельможа Сивард, сторонник Малькольма, рассказывает ему о ходе боя с Макбетом:

За мной, милорд! Открыл ворота замок.
Часть войск тирана от него отпала
И бьется с остальными. Ваши таны

Дерутся славно. Бой к концу подходит.
Победа близко.

С одной стороны, перед нами типичный рассказ. Эта реплика вовсе не требует авторства именно Сиварда, в ней никак не проявляется его характер. Ее с тем же успехом мог бы произнести другой вельможа, слуга, гонец. Вместе с тем этот короткий рассказ органично включен в драматическое изложение эпизода и не противоречит роли старого бойца, воодушевленного победой. Таким образом, в тексте реальной драмы не всегда можно выделить абсолютно несценичные, информационные, повествовательные или, наоборот, абсолютно игровые, сценичные реплики. Есть какая-то градация от полной недраматичности к абсолютной сценичности, и подлинный драматург должен стремиться к стопроцентной игровой, действенной, ролевой стихии. Как писал драматург Макс Фриш, *«никакая пьеса не будет сплошь театральной… Решающее значение имеет следующее обстоятельство: стало ли театральным главное содержание или только второстепенное»*.

Неизбежен вопрос: сказывается ли на качестве драмы вторжение в нее инородного (эстрадного или повествовательного) начала? Ответить на это можно так: драме как таковой присутствие несвойственных ей элементов всегда вредит; однако конкретную пьесу оно может и улучшить. То есть драма, проигрывая как произведение своего жанра, может приобрести от подобных включений более яркое звучание как сочинение поэтическое, философское, эпическое. Но почему же сама драма обязательно при этом проигрывает? Дело не в том, что драматург должен непременно стремиться к правильности жанра ради торжества теории и что только стерильно чистый род литературы приносит наивысшие художественные результаты. Проникновение повествования в драму неизбежно связано с потерями по той причине, что она избирательна и усваивает не всякий художественный язык; ведь роман, рассказ только читают, а драму еще и смотрят, смотреть же рассказ нет нужды. Таков парадокс: повествование, которое многими считается «высшим», всеобъемлющим жанром, проникая в драму, только ухудшает ее.

Из наших размышлений вовсе не следует, что рассказ в любой форме должен быть исключен из диалога. Драма нуждается в разнообразной информации о том, что происходило и происходит вне узкого пятачка сцены, и потому рассказ в драме играет известную положительную роль. Он расширяет пространственные и временные рамки действия, позволяет

быстро и экономно ввести нужную информацию (о разного рода событиях, о фактах из жизни героев, об их переживаниях) без необходимости переносить действие в другие пространственно-временные точки. Однако беда рассказа как раз и заключается в том, что он лишает пьесу действенности, а действие – зримости, что он уводит события со сцены. Главное же – он отнимает у драмы ролевое, игровое начало, ибо рассказчику нечего показывать, изображать. Вот почему повествование в принципе чужеродно драме не только по определению (поскольку оно принадлежит другому роду литературы), но и по самой своей сути. Если рассказ все-таки присутствует в пьесе, надо включать его в игровую стихию, давать ему действенную нагрузку, повышать в нем долю ролевого элемента.

Введение информации через прямой рассказ – наиболее простой прием, не требующий от писателя драматургического мастерства (которое как раз и заключается в том, чтобы уметь излагать идеи, мысли и сюжет не путем повествования, а в категориях драмы, т. е. через игру и действие). Именно поэтому он столь теперь распространен. У автора есть понятие о сюжете; в записной книжке накопилось немало тонких мыслей; и вот герои садятся в мягкие удобные кресла и начинают говорить, говорить, говорить… О засилье власти, о кризисе интеллигенции, о высоких ценах, о новых стилях моды… Теоретической базой такой разговорчивости служат либо скромные намеки на новаторство (хотя рассказ в драме процветает со времен если не царя Гороха, то уж «Царя Эдипа» точно), либо, напротив, ссылка на классиков, либо, чаще всего, жизнеподобие: ведь 99 процентов пишущих искренне убеждены, что поскольку рассказы имеют место в реальных разговорах, то они уместны и в пьесах, где все должно быть «как в жизни». Последнему тезису (мнимому жизнеподобию драмы) я посвящу отдельную главу (№ 15), а сейчас пока подумаем о классиках и о том, следует ли их пьесы брать во всех отношениях за образец.

Действительно, рассказа не чурались все великие драматурги – от Эсхила до Чехова. И на то есть причины. Возьмем для примера классицистов – Корнеля, Расина. Их пьесы считаются в известном смысле примером формального совершенства, и тем не менее они изобилуют повествованиями. Дело в том, что необходимость соблюдения единства времени и места в драме классицистов позволяла информировать зрителей о событиях, происходящих вне временного и пространственного круга сцены, только путем рассказа. К этому присоединялись нормативные требования вкуса (убийства, казни и прочие неприятные вещи не должны были происходить на глазах у зрителей), благородства и

обстоятельности изложения, красноречия, поэтичности слога и т. д. (т. е. требования, в наши дни не существующие). Все это обусловливало обильное словесное выражение. Таким образом, классицисты чрезмерно эксплуатировали рассказ не потому, что таковы непреложные законы драмы, а потому, что эти законы еще не были ими полностью освоены, потому что система драмосложения была детерминирована вкусами и воззрениями своего времени. Теоретики навязывали тогда правила, отнюдь не вытекающие из сути драмы, а противоречащие ей (вспомним, это была эпоха, когда, по выражению А. Аникста, «люди, не причастные к искусству и не одаренные для творчества, стали законодателями, предписывавшими поэтам, драматургам, живописцам и музыкантам, как им надлежит создавать свои произведения»). Пьесы классицистов потому и кажутся теперь архаичными, что они статичны, фронтальны, многословны, декламационны, содержат мало игрового начала. Поэтому, помня о вольности, с которой мастера нарушали тот или иной закон драмы, не будем забывать и о недостатках, которые эта вольность за собой влекла. Подумаем также и о том, что классики всякое отклонение от сущности драмы искупали совершенствами, которых нам, увы, достичь не под силу; не забудем наконец, что драматурги прошлого вынуждены были отступать от природы жанра в силу тяготевших над ними нормативных оков, мы же нарушаем их в силу своего невежества, лени, недостаточной одаренности и избыточного самомнения. Примем, впрочем, во внимание и то, что классики были тоже людьми и потому могли ошибаться (в чем им вовсе не следует подражать) – это принесет нам некоторое утешение.

У каждого классика находится недостаток, который нынешние авторы охотно вспоминают в оправдание собственных слабостей. Эсхил был не смешон, Аристофан не трагичен; Шекспир цветист и риторичен, Корнель рассудочен и многословен; Шиллер слишком выспрен, Брехт чрезмерно прозаичен; у Скриба чересчур много действия, у Метерлинка его нет совсем. Правда, недостатки великих пьес обычно как раз и являются продолжением их достоинств. Можем ли мы сказать то же самое про свои произведения?

Нужно с осторожностью пользоваться шедеврами классиков для выведения общих закономерностей драмы. Нам ясно, что даже пьесы первоклассных мастеров непременно содержат элементы, органически не присущие этому роду литературы, что реальные произведения не тождественны «чистой» драме, не содержащей примесей других зрелищ и литературных жанров. Разумеется, «чистая» драма встречается нечасто и, быть может,

существует лишь как исследовательская абстракция. Понятие о «чистой» драме имеет, однако, не только теоретический, но и практический смысл. Одно дело – мелкие, частные нарушения природы жанра, компенсируемые к тому же выдающимися достоинствами; другое – непонимание основных принципов этого рода литературы, смешение его с повествованием, отход от сценичности. Как писал Ницше, «стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел – и будешь драматургом». Творить эти души, сохранять перевоплощение в них в каждом слове, не давать игре умирать ни на секунду – вот к чему должен стремиться драматический писатель.

4. Время и пространство

«Эти слова она произнесла таким нежным тоном и сопроводила таким шаловливым взглядом, что Файрблад, парень не промах, поймал ее руку и стал действовать дальше с таким пылом, что в несколько минут (если подражать его действиям быстротой рассказа) совершил насилье над прелестной девой, – верней, совершил бы, если бы она этого не предотвратила, своевременно отдавшись сама».

Уникальность этого отрывка (Филдинг, «История Джонатана Уайльда Великого») состоит в том, что протяженность повествования в нем сознательно ставится автором в связь с продолжительностью повествуемого события. Вообще же, эпос никогда не подражает действию ни быстротой, ни медленностью рассказа. Историю Анны Карениной, например, можно изложить и в двух томах, и в полутора строчках рассказа («Анна, полюбив Вронского, оставила мужа, но потом была вынуждена покончить с собой»). Речь идет, разумеется, не о качестве повествования, а о принципиальной возможности любого его сокращения или расширения при сохранении той же реальной длительности описываемых событий во времени. А вот изложить, например, «Гамлета» в виде короткой пьесы протяженностью в две-три фразы или даже в несколько страниц невозможно.

Почему же эпос, подобно Алисе из «Страны чудес», легко поддается растяжению и сжатию, а драма сохраняет сопротивляемость жесткого каркаса? Ответ прост. Можно сказать, что для эпоса происходящим событием является самый процесс его рассказывания: чем дольше этот процесс продолжается, тем больше получается слов. Поэтому их количество можно использовать лишь для измерения длительности повествования, но отнюдь не длительности повествуемых событий. А событие драмы – это она сама. Происходящее на сцене всегда является для нас в значительной степени иллюзией реальности. Зритель (по крайней мере, современный европейский) автоматически предполагает, что эпизод, играемый на сцене, скажем, пять минут, воспроизводит отрезок жизни, который в реальности продолжается тоже примерно пять минут. Поскольку происходящее выражается в основном через диалог, протяженность действия довольно жестко определяется количеством слов драматического текста. Одна страница такого текста играется в среднем две-три минуты. Это означает, что на одной странице драматург может представить всего три минуты из жизни своих персонажей (вот почему нельзя свести к одной

странице «Гамлета»). Для повествования же такие расчеты просто не имеют смысла.

Таким образом, время в драме и время в эпосе имеют совершенно разное значение. Рассказчик обращается со временем произвольно, сокращает и растягивает его, как бы рассматривая в бинокль то с передней, то с обратной стороны. Два года он может вместить в две строки, а десять минут – в две сотни страниц.

Иначе творит драматург. Время – краеугольный камень его мышления. Ведь жизнь отражается в драме «в натуральную величину», протекает с более или менее равномерной и реальной скоростью. Каждую секунду приходится считать, каждое событие (а также их последовательность и промежутки между ними) рассчитывать. Продолжительность театрального представления в наши дни составляет два-три часа, часто даже меньше. Это означает, что драма в состоянии воспроизвести из жизни героев не более трех часов. За это время должны раскрыться их характеры, определиться жизненные пути, выстроиться или сломаться их судьбы. Названные свойства драматического времени – отмеренность, равномерность и реальность – определяют многие особенности формы и изобразительных средств драмы.

Теоретики уделяют большое внимание изучению времени и пространства в художественной литературе. Они пишут не просто о времени, но о его разновидностях (биографическом, авантюрном, событийном, историческом, ньютоновском, эйнштейновском, бергсоновском и бог весть о каком еще). В последнее время вообще наблюдается повышенный интерес к литературе в целом и к драме в частности со стороны наук, с литературоведением не связанных. В ряде случаев такой подход дает плодотворные результаты, но нередко дело ограничивается переложением уже известных истин в термины соответствующей науки. Так, философы употребляют такие слова, как «субстанциальные цели» или «топологическое воплощение»; семиотики – «иерархию структур», «денотаты», «семантическое поле»; математики – «возрастание ранга тензора», и все вместе – «металогику» и «амбивалентность». Применение специальных терминов не может, конечно, вызвать возражений (а их малопонятность даже увеличивает уважение к таким текстам), но всегда ли оно сопровождается ощутимым размышлением о сущности дела? Создается впечатление, что проблема чересчур усложняется и уводится куда-то в сторону от литературы; вместе с тем многие действительно непростые и важные для нашего искусства вопросы остаются без внимания. Поэтому мы спустимся с небес (вернее, не будем туда забираться) и станем размышлять

о делах более практических.

Сделав это небольшое отступление, допускаемое природой повествовательного жанра, вернемся к нашим баранам: времени и пространству в драме. Прочитаем следующий отрывок:

«С этого вечера началась новая жизнь для Алексея Александровича и для его жены. Ничего особенного не случилось. Анна, как всегда, ездила в свет, особенно часто бывала у княгини Бетси и встречалась везде с Вронским. Алексей Александрович видел это, но ничего не мог сделать. На все попытки его вызвать ее на объяснение она противопоставляла ему непроницаемую стену какого-то веселого недоумения. Снаружи было то же, но внутренние отношения их совершенно изменились. Алексей Александрович, столь сильный человек в государственной деятельности, тут чувствовал себя бессильным. Как бык, покорно опустив голову, он ждал обуха, который, он чувствовал, был над ним поднят».

Где происходит описанное здесь действие? У княгини Бетси? В доме Карениных? В свете? Везде и нигде; скорее всего, оно совершается в душах героев романа. А сколько времени оно происходит? Никаких указаний на этот счет нет; предположительно, несколько месяцев. События, описанные в тексте, совершаются «вообще», безотносительно к строго определенному месту и сроку. Ухудшение отношений между супругами и сближение Анны с Вронским показано в этом небольшом отрывке как процесс медленный, непрерывный и постепенный.

Анализ данного текста ставит проблемы и времени, и пространства (что неудивительно, так как эти параметры связаны неразрывно; в этом смысле термин, предложенный М. Бахтиным применительно к литературе, – «хронотоп», «время-пространство» – очень удобен), однако мы пока будем продолжать заниматься только временем. Поставим такой вопрос: как драма изображает длительные, протяженные процессы, если ее действие ограничено тремя часами?

Для преодоления этой трудности у драматурга есть несколько возможностей. Самая простая из них – введение в драму рассказа, т. е. решение задачи средствами не драмы, а повествования. Приведенный отрывок можно целиком вложить в уста какого-нибудь персонажа или даже раздробить в диалог, который нередко являет собой замаскированную форму рассказа (это, кстати, является еще одним свидетельством того, что диалог не есть главная отличительная черта драмы). Например: «Говорят, Анна везде встречается с Вронским». – «А что же муж?» – «Видит, но ничего не может сделать» и т. д. Недостаток

такого «эпического» метода в том, что интересующий нас процесс не показывается наглядно, а описывается; не происходит у нас на глазах, а отодвигается за сцену. Поэтому драматурги часто используют другой способ: зрителю представляется не вся протяженная история, а лишь ее заключительный, кульминационный момент. В нашем случае мы могли бы начать пьесу прямо с расставания действующих лиц, а обстоятельства, приведшие к такому исходу, стали бы ясны из их объяснений и общего хода событий. Этот метод господствовал в течение двух тысячелетий, пока единство времени считалось обязательным. Действие в таких пьесах совершается в течение одного дня, все прочее остается в предыстории. Их достоинство – динамичность и напряженность действия, недостаток – некоторая искусственная перенасыщенность, особенно бросающаяся в глаза ревнителям натуралистически точного воспроизведения жизни. За один день происходит слишком много событий, как будто герои долгие годы ждали именно его, чтобы разом решить все свои проблемы. Но, самое главное, при таком способе исключается широкий временной охват жизни, теряется возможность показа развивающихся во времени событий, характеров и отношений. Поэтому современная драма все чаще не связывает себя подобными ограничениями и разворачивается в течение сколь угодно длительного срока, например, на протяжении всей жизни героя.

Возникает противоречие между физической неспособностью драмы воспроизводить более нескольких часов реальной жизни и ее стремлением отражать реальность в становлении и развитии, показывать не только результат, но и процесс, раздвинуть хронологические рамки действия. Это противоречие решается следующим образом. Если мы хотим представить на сцене, как складывается судьба героев на протяжении, допустим, трех лет, то мы показываем, например, час из одного года их жизни, час из второго года и час из третьего. Если мы хотим добиться большей постепенности, более тонкой градации, драму можно разбить на шесть отрезков по полчаса или на двенадцать отрезков по четверти часа (разумеется, эти отрезки могут быть не равны по длительности). В результате достигается иллюзия непрерывного прослеживания протяженных во времени событий. Суммарная же длительность всех этих отрезков жизни составит все те же два-три часа.

Таким образом, мы приходим к еще одной важной художественной особенности драмы: она воспроизводит реальность как бы прерывисто (дискретно), выхватывая из жизни очень краткие, отделенные друг от друга во времени отрезки.

Дискретный характер драмы – одно из важнейших отличий ее от эпоса.

Если действие развивается безо всякого перерыва, то драма отображает один цельный кусок жизни. Чаще, однако, действие разбивается на несколько или много отрезков. Такой разрыв обычно имеет место даже в драмах, соблюдающих единство времени, где он обозначается антрактами. Во время антрактов происходит созревание событий, намеченных ранее, совершаются битвы, дуэли, венчания, заболевают, выздоравливают или умирают персонажи, приезжают новые действующие лица. Таким образом, перерывы в драме существуют не только для отдыха актеров и прогулки публики в буфет: они имеют и смысловое значение, являясь частью структуры произведения. Как верно заметил Дидро, «действие развивается всегда; оно не останавливается даже в антрактах». Разница только в том, что в перерывах мы не видим действия, а лишь предполагаем его. Именно благодаря антрактам действие в классицистической драме расширяло свои границы до пресловутых двадцати четырех часов.

Еще большее значение имеют перерывы в драмах «шекспировского типа», имеющих свободную структуру, расчлененных на большое количество отрезков – актов, эпизодов, сцен. Перерывы, естественно, необязательно сопровождаются физическим антрактом. О них может быть сообщено читателю-зрителю: в письме – ремарками, в представлении – театральными средствами (паузой, переменой света или декорации и пр.). При этом предполагается, что длительность перерыва, в отличие от длительности самой игры, не обязательно совпадает с реальной протяженностью происходящих во время него событий; за несколько минут или секунд остановки игры может пройти сколько угодно времени. Следовательно, одна сцена длительностью в двадцать минут непрерывной игры – это двадцать минут реальной жизни, но две сцены по десять минут с пятисекундным перерывом между ними могут воспроизводить двадцать лет. Таким образом, перерывы играют важную роль в художественной системе драмы: они являются щелями, через которые пьеса наполняется временем. Другая функция перерыва – отмечать перемену (порой символическую) места действия.

Итак, постепенность и непрерывность, которые так легко удаются эпосу, в драме приходится показывать в виде цепочки эпизодов, отделенных друг от друга временем и пространством. Например, для изображения событий, описанных в процитированном отрывке из «Анны Карениной», пришлось бы выстроить примерно следующую схему: 1. Светский прием; Анна

танцует с Вронским. 2. Дом Карениных; Алексей Александрович пытается выяснить с Анной отношения. 3. Дом Бетси; Анна весело и оживленно разговаривает с Вронским. 4. Дом Карениных; супруги холодны друг с другом и т. д.

Столь сложным, похожим на раскадровку фильма путем драме приходится идти, если она стремится *показать* постепенный процесс, наблюдать его в *настоящем*. Но драма вовсе не столь уж беспомощна в передаче времени и пространства. Достаточно, например, Алексею Александровичу сказать при объяснении фразу вроде «Анна, почему в последнее время ты все чаще и чаще избегаешь меня?», как нам станет ясна длительность и постепенность изменения их отношений. Так драма своими средствами, путем диалога, расширяет временной диапазон отражаемых ею событий. В пьесах (как, впрочем, и в жизни) неизбежно говорят о прошлом, потому что именно в прошлом нередко таится причина конфликта и пружина действия. Однако это прошлое драма пропускает через настоящее, через момент совершения действия. В этом широком смысле драма вполне способна и обязана отражать характерные черты своего времени, своей эпохи.

Считается – и совершенно справедливо, – что драматическому роду литературы присуща краткость. Во всяком случае, на это свойство драмы постоянно жалуются и драматурги и, в особенности, прозаики, когда они принимаются писать пьесы. Сказать надо так много, а простора так мало! И действительно, драма очень коротка, но вовсе не в смысле количества слов или страниц, как это принято обычно думать. Малая протяженность пьесы выражается в ничтожной продолжительности отрезков жизни, которую она в состоянии показать. Три часа! Как втиснуть в них судьбу десятка персонажей?

Краткость – сестра любого таланта, не только драматургического. Кто из писателей не призывал к ней? «Писать надо прокаленными словами» (Жюль Ренар). «Из двух слов выбери наименьшее» (Поль Валери). «Чтобы словам было тесно» (Некрасов). Самое любопытное для нас в этих афоризмах – единица измерения протяженности: все слова, слова, слова… Драматург же пользуется другой мерой – минутами и секундами.

Поскольку драматург может воспроизвести не более нескольких часов реального времени, он должен с предельной тщательностью выбрать те отрезки из жизни своих героев, которые намерен показать зрителю. Все лишнее, мусорное, ненужное должно быть отсечено. Даже если пьеса построена по принципу «как в жизни», надо помнить, что судьбы и характеры складываются долгие годы, а драма отводит на это считанные

минуты, которые надо ценить на вес золота. Жизнь можно уподобить большому пирогу, в который запечено немножко изюминок – событий. Драматург вырезает из пирога лишь несколько маленьких кусочков, зато все они – с изюминкой. Чтобы съесть весь изюм, не нужно жевать весь пирог. На практике приходится, разумеется, не только вырезать, но и самому печь куски такого пирога, вкладывать в них изюминки, конструировать выбранные временные отрезки, сгущать их, концентрировать, вдвигать в них события, которые могли на деле совершаться в разные сроки. Только тогда у зрителя создастся впечатление, что за два отрезка времени по одному часу он познал всю судьбу и весь характер героя. Стало быть, рассмотрение особенностей времени в драме подводит нас все к тем же ее фундаментальным принципам: экономности, организованности, конструктивности, продуманности.

До сих пор я приравнивал драматическое (сценическое) время к реальному, полагая их, ради простоты изложения, имеющими примерно одинаковую протяженность. В таком допущении нет серьезной ошибки, однако отношения между этими двумя видами времени более сложны и достаточно противоречивы. С одной стороны, актеры на сцене «живут» в том же темпе, что и реальные люди, они ходят, разговаривают, едят с той же скоростью, как и мы с вами, поэтому у зрителя возникает иллюзия полного соответствия сценического времени реальному. Театр учитывает эту иллюзию и считается с ней обычно даже в мелочах. Например, если хозяйка выходит в кухню согреть чай или в прихожую открыть гостю дверь, драматург и театр отводят на это необходимое время, заполняя его какими-либо действиями других персонажей или просто паузой.

С другой стороны, театр, даже самый натуралистический, избегает чрезмерно буквального воспроизведения времени. Чай приготовляется не пять минут, как в действительности, а одну минуту, письмо пишется не десять минут, а тридцать секунд и т. д. Главное же – драматург убирает из того куска жизни, который он изображает, не относящиеся к делу события, мелочи и детали: бритье, приготовление обеда и т. д. Отсечение рутинных, бесполезных и неинтересных действий создает иллюзию ускорения времени: то, на что в реальной жизни мы затрачиваем целый час, на сцене свершается за считанные минуты. Но еще более убыстряет течение времени свойственное драме концентрирование событий, освобожденность диалога от балласта, обнаженность и напряженность отношений, крутые повороты судеб, совершающиеся у нас на глазах.

Поэтому одновременно с иллюзией полного совпадения

сценического и реального времени возникает и противоречащая ей иллюзия разноскоростного течения времени на сцене и в зрительном зале. Каким-то странным образом обе эти иллюзии мирно сосуществуют в голове зрителя. Мы нисколько не удивимся, например, пьесе, действие которой начинается рано утром и завершается поздно вечером, даже если оно развивается без перерывов. Нас не смутит, что спектакль при этом продолжается всего три часа. Мы привыкли, что сценическое время всегда гуще, интенсивнее, «быстрее» реального. Драматург знает об этом свойстве времени и пользуется им с достаточной свободой. Время для него действительно понятие растяжимое. Но до известной степени. Порядок значимости все же сохраняется: один час непрерывной сценической игры может быть равнозначен двум часам реальной жизни, но не двум дням, тем более не трем годам. Поэтому наше допущение о примерном совпадении реального и сценического времени вполне оправдано.

Что скорость протекания событий в театре несколько условна, ясно уже из предыдущего изложения. Но у условности драматического времени есть и другая сторона. Она выражается в том, что драматург, определяя действию своей пьесы вполне разумные и правдоподобные временные границы, вмещает в них события, которые по своему количеству, сопряженности и протяженности не могли бы на самом деле произойти за такой короткий срок. Можно ли так поступать? Видимо, нельзя. Но если очень хочется, то можно. Пусть придиры сверяют ход времени в пьесе со стрелками швейцарских часов. У драматурга же есть иные, более высокие соображения.

Другой формой условности является пренебрежение точным хронологическим счетом. Исследователи сломали головы, определяя, сколько времени длится действие «Короля Лира» и каков календарный интервал между отдельными сценами трагедии. Не легче установить и хронологию «Гамлета». Если бы спросили об этом Шекспира, он бы, вероятно, ответил: «Меня это не заботило». Его вполне устраивала такая единица времени, как «еще башмаков не износила». В самом деле, за сколько месяцев (лет?) королева изнашивает башмаки?

Исследователи драмы уделяют обычно значительное внимание другим вопросам, имеющим отношение к теме этой главы. Самый популярный из них – единство времени. Другая проблема из этого же ряда – всевозможные условные приемы: остановка времени, его инверсия (т. е. обратный ход событий), повторение сцен, нарушение их хронологической последовательности. Особенно это стало модным в последние десятилетия XX века, например, у Стоппарда (хотя такие приемы

использовал еще в 1930-е годы Пристли): действие начинается в наше время, потом переносится на 20 лет назад, потом на 40 лет назад, потом снова в наши дни и т. д. Игровая природа драмы благоприятствует таким экспериментам. Иногда такие приемы оправданы сюжетом и замыслом драмы и освежают ее, но нередко они используются лишь ради оригинальности, усложняют пьесу и запутывают зрителя. Не стоит увлекаться такими приемами. Если нет важных причин для применения инверсии, лучше, если пьесы по старинке начинаются с начала и кончаются концом. Как писал еще Гораций в «Искусстве поэзии»,

> *«Сила и прелесть порядка, я думаю, в том, чтоб писатель*
> *Знал, что где именно должно сказать, а все прочее – после».*

Главное – выбрать оптимальный отрезок времени действия (критические для героев моменты их жизни) и использовать отведенную драме продолжительность наилучшим образом. Следуйте совету Дидро: «Подумайте, ведь те двадцать четыре часа, что предстоят вашим персонажам, – самые бурные, самые мучительные часы их жизни. Держите их в величайшем напряжении. Пусть положения ваши будут трудны, сталкивайте их с характерами, сталкивайте между собой интересы. Пусть никто из ваших персонажей не стремится к своей цели, не встречаясь с замыслами другого; пусть каждый будет по-своему заинтересован в событии, занимающем всех».

До сих пор мы размышляли преимущественно о времени драмы; теперь пора сказать несколько слов и о ее пространстве. Оно проще для рассмотрения, но доставляет драматургу не меньше хлопот. Если проблема времени заключается в том, как вместить сложнейшие вопросы жизни в события трехчасовой протяженности, то проблемы пространства заключаются в том, как свести свершение этих событий к пятачку сцены площадью в несколько квадратных метров. Ибо место действия в драме всегда конкретно и ограничено. Этим она отличается от эпоса, действие которого может происходить безотносительно к месту, «вообще», или же в пространстве, очерченном очень неопределенно (например, в России или в Париже). Драматическое пространство, как и время, дискретно, т. е. состоит из отдельных точек. Помещая место действия какой-либо пьесы, например, в Москву, мы на самом деле выхватываем из этого города всего несколько отдельных небольших площадок («квартира», «библиотека», «скамейка в саду» и пр.).

Разумеется, такая дискретность времени и пространства не

является привилегией драмы. В эпосе место и время действия отдельных эпизодов тоже может быть четко обозначено и отделено друг от друга. Но если для драмы дискретное воспроизведение реальности является единственно возможным, то в эпосе наряду с этим способом существуют и другие, чисто повествовательные, сглаживающие прерывистость, эпизодичность воспроизведения жизни. Типичный пример из той же «Анны Карениной» приведен выше.

Несколькими страницами ранее было отмечено, что малая протяженность драматического времени не препятствует пьесам отражать свою эпоху в существенных чертах. Сказанное в равной мере относится и к пространству. В узком смысле действие драмы может быть ограничено, скажем, домом богатого банкира. Но за стенами этого дома угадываются биржа, парламент, столица, биение экономического пульса всего мира. Действие в драме обычно совершается не только на сцене, но и за ее пределами: кто-то где-то уезжает, восстает, изменяет, требует, торопит, умирает – короче говоря, действует. Не случаен совет Пристли драматургам: «Пытайтесь предположить, что действие идет и за сценой: в тощих скудных пьесах действующие лица кажутся единственными людьми на земле».

Однако даже в том случае, когда драматург намеренно изолирует участников драмы от окружающего мира, он как бы раздвигает пространственные рамки совершения действия обобщением и типизацией совершающихся событий: то, что происходит, например, в узком кругу семьи, может случиться под любой крышей. Так действие теряет свой локальный характер, приобретает не только социальную, но и пространственную всеобщность.

При всех отмеченных оговорках нужно помнить: как бы драма ни расширяла пространственный охват событий, действие ее все равно происходит на тесном пятачке сцены. Перешагнуть через это свойство ей невозможно и ненужно. Как бы схематично, как бы условно ни было задано место действия (например, неопределенный пленэр в драме Беккета «В ожидании Годо» – некое «везде и нигде»), задавать его всегда нужно, и в самой абстрактной пьесе можно всегда точно определить место происходящих событий – на сцене перед глазами зрителей. Драматическое пространство может быть при необходимости и «блуждающим», приближаясь по своим свойствам к эпическому. Например, можно показать женщину, ищущую в городе пропавшего ребенка; сцена, которая только что изображала квартиру, перевоплощается в «город», по которому бродит мать; воображение зрителя примет такое допущение. Однако такие

случаи нетипичны.

Подобно тому как дискретность времени заставляет стягивать в выбранный отрезок времени все нужные события, дискретность пространства заставляет стягивать действие в выбранную точку. Необходимость такой двойной концентрации – временной и локальной – многократно усиливает роль организационного начала в драме. Недостаточно свести героев в заданное время и в заданное место; нужно еще, чтобы это не выглядело насилием над персонажами, не казалось искусственным, «построенным»; нужно, чтобы такое решение воспринималось единственно возможным, чтобы оно доставляло эстетическое наслаждение своей органичностью.

Раньше драматург был обязан развертывать все действие в одном-единственном месте. С нарушением единства времени появилась возможность отменить и принцип единства места. Теперь не персонажи приходят в нужную точку, а нужные точки приходят к персонажам. К сущности драмы вопрос единства места не имеет отношения. Однако ясно, что чрезмерная разорванность на куски, вызванная погоней за правдоподобностью, нарушает цельность драмы и отрицательно сказывается на ее качестве. Так обычно происходит, если в пьесе берет верх «тенденция натурализма к эпизодичности, которая представляет собой не что иное, как тенденцию к бесцельному блужданию, к утрате нити повествования, вообще ко всякой бесформенности».

Теоретически ничто не препятствует драматургу изменять время и место действия столько раз, сколько ему угодно; однако он должен доказать свое право на это. Изменение хронотопа драмы есть не механический перенос действия из одной пространственно-временной точки в другую, а способ конструирования драмы и развития действия, эффективное средство создания образной системы. Оптимально организованное драматическое пространство не есть лишь правдоподобная обстановка, достоверный фон, оно имеет прежде всего игровое значение. Пространство должно быть действующим, участвовать в движении сюжета и реализации замысла, создавать атмосферу, помогать актерам создавать образы и само быть образом. Природа, интерьер, мебель, вещи – все действует у хорошего драматурга. В трагедии Лира участвуют не только люди, но и буря, трон, дворец, хижина, темница, поле битвы. Драматург не театральный художник, он не обязан детально характеризовать сценическое пространство, но он должен создать его образ и задать его играющие элементы.

Драма не может и, главное, не должна ради одного лишь правдоподобия подражать эпосу в его свободном обращении со

временем и пространством. Неоправданное нарушение цельности и организованности драмы может лишь отнять у нее художественные достоинства, не приблизив к жизненной правде. Реальность, равномерность, отмеренность и прерывистость драматического времени, прерывистость и ограниченность драматического пространства являются наглядным примером объективно существующих факторов, сковывающих и в то же время организующих драму.

5. Действие

О действии

Действие! Как много значит оно для нашего рода литературы! Сколько забот доставляет оно драматургам, сколь пристальное внимание уделяют ему теоретики! Ведь сами понятия «драма» и «действие» почти не разделимы («драма» и означает по-гречески «действие»). Со времен Аристотеля не утихают споры о сущности действия и о том, каким оно должно быть. Сколько страниц написано о нем за два тысячелетия, сколько сломано копий!

Все это так. Однако у теоретиков до сих пор нет ясного понимания, что же такое, собственно, действие. То есть все мы имеем о нем какое-то интуитивное представление, которое сводится к тому, что действие – это то, что происходит в пьесе. Такое определение было бы, вероятно, самым разумным и верным, если бы из-за своей универсальности оно не было почти бесполезным. Ведь нам нужны еще какие-то качественные и количественные характеристики действия – в чем оно выражается, много его или мало, быстрое оно или медленное. Правда, и тут интуиция приходит нам на помощь. Если на сцене события теснят друг друга, если герои энергично ссорятся, стреляются, женятся и так далее, если они разговаривают оживленно и торопливо, мы считаем, что действия в пьесе много и что оно развивается быстро. И наоборот, если персонажи ходят медленно или, того более, стоят и сидят, если они говорят тихо и уныло, с долгими паузами – значит, действия мало.

Такого понимания характеристик действия (в общем, как ни странно, порой довольно верного) вполне достаточно для разговоров в антрактах, но оно совершенно не удовлетворяет тех, кто всерьез интересуется драматургией. И теоретики ищут точные определения – пока без особого успеха. Например, в книге, специально посвященной драматическому действию, оно определяется как «особый диалогический тип образных отношений». Учено, но непонятно. По мнению другого автора, действие – это «1) реализация драматической напряженности, 2) источник самодвижения художественного мира, спонтанно возникающего из внутренней напряженности». Такие определения не устраняют вопросы, а рождают их. По Лоусону, «драматическое развитие состоит из серии нарушений равновесия; любое изменение равновесия представляет собой действие. Пьеса – это

система действий, система малых и больших нарушений равновесия». Еще одно утверждение: «Специфика драматического действия определяется в первую очередь конфликтом».

Последние определения, как и большинство других суждений о драматическом действии, восходят в конечном итоге к теории Гегеля, согласно которой действие драмы составляет борьба противодействующих сил.

Гегелевское понимание драмы стало ныне всеобщим. Каждый школьник знает: основа драмы – борьба, коллизия, конфликт, столкновение. Однако и формулировки Гегеля, сколь бы авторитетны они ни были, не освобождают нас от сомнений. Прежде всего, далеко не все драмы «драматичны». Кто с кем борется в «Вишневом саду»? Есть ли острый конфликт у Городничего с Хлестаковым? Где «драматизм» в «Женитьбе», в «Игроках»? Очевидно, гегелевская теория драмы неуниверсальна, и это неудивительно, потому что она выводилась не из всего жанрового разнообразия драмы, а лишь из трагедии, преимущественно античной. Таким образом, понимание драмы и драматического действия как противоборства исходит скорее из содержания и мироощущения пьес, чем из специфичности этого рода литературы, закономерности которого нельзя выводить из одной «Антигоны».

Разумеется, если трактовать понятие конфликта слишком широко, понимая его, например, как проявление общественных противоречий, как несоответствие между идеалом художника и реальной действительностью, как несовпадение желаний и возможностей персонажей и так далее, то можно найти его в любой пьесе. Но такое широкое толкование конфликта в силу его всеобщности будет применимо к любому произведению художественной литературы (и вообще к любому произведению искусства) и мало что даст для понимания драматического действия. По Лотману, «*действующий герой ведет себя иначе, чем другие персонажи, и он единственный имеет на это право… Истолковать это положение лишь как утверждение якобы обязательности конфликта со средой – значит не только сузить, но и исказить вопрос в угоду привычной терминологии*».

Возникают сомнения и другого порядка. «Драматизм» вовсе не является привилегией драмы, но в высокой степени присущ и эпосу. Разве, к примеру, «Анна Каренина» не драматична? Разве не конфликтны отношения Анны с Вронским, с Карениным, с целым светом? Разве не ведет каждый из персонажей романа мучительную борьбу с собой? Разве нет в романе завязки этой борьбы, ее развития, кульминации и трагического завершения? Короче говоря, разве в эпосе нет действия? Между тем понятие

действия, являясь краеугольным камнем теории драмы, почти совершенно излишне при исследовании повествовательных жанров. Здесь нам вполне достаточно понятия фабулы и сюжета. Почему же роман благополучно обходится одним лишь сюжетом, а драма, имея сюжет, нуждается еще в каком-то таинственном «действии»?

Ответ на этот вопрос надо, по-видимому, искать не в том, что объединяет драму с эпосом (сюжет, идея, конфликт и пр.), а в том, что ее от него отличает, т. е. в ее сценической сущности. Поэтому понятие действия в драме имеет не только общелитературное, но прежде всего сценическое содержание. Теоретики же спорят о действии только в литературном срезе. Они пишут о борьбе, коллизиях, конфликте, напряжении, несовпадении воль, столкновении интересов; говорят они и о причинно-следственной связи событий, о движении сюжета, раскрытии содержания и т. д. Все это правильно и все это присутствует в драме и составляет ее действие. Однако то же самое наличествует и в романе. Но вот чего нет в романе – это *играемого действия*, а оно-то как раз и составляет сущность драмы. Отличие драмы от эпоса в самом общем виде заключается в том, что эпос *описывает* действительность, а драма *воспроизводит* ее, подражает ей. В повествовательном произведении *описываемые* события слагаются в сюжет; в драме *представляемые, совершающиеся, играемые* события и поступки составляют *действие* (пересказ же их составляет сюжет драмы).

Теперь становится ясно, почему исследователь эпоса не нуждается в понятии «действие»: применительно к словесному описанию этот термин вообще лишен смысла. От рассказчика мы ждем не событий, а рассказа о них, не действия, а повествования. Слово «действие» применительно к эпосу используется иногда для обозначения развертывания сюжета, раскрытия содержания или же в устойчивых словосочетаниях типа «действие романа происходит тогда-то и там-то».

Повествуемое и играемое действие

Драматическое действие слагается из элементов, общих у драмы и эпоса: последовательность и связь событий, развитие характеров, борьба сил, конфликт и т. д. С этой точки зрения нет особой разницы, анализируем ли мы, например, «Короля Лира» или роман, созданный на основе этой же драмы: содержание, персонажи, идея будут примерно одни и те же.

Однако в пьесе лишь о части событий рассказывается, повествуется; другая же часть их показывается, играется на сцене.

И чего как раз нет в романе – это играемого действия.

Играемое действие – это события и поступки (в том числе и речевые), которым драматург предназначает свершиться на наших глазах. Различие между обоими компонентами действия обычно не осознается с достаточной отчетливостью. В самом деле, повествуемое и играемое действие трудно различимы, между ними нет четкой границы, они взаимообусловлены и взаимозависимы, переходящи друг в друга и могут быть выделены в чистом виде лишь в качестве исследовательской абстракции. И тем не менее это далеко не одно и то же. В драме сочетаются обе составляющие. Преобладание повествуемого элемента над играемым ведет к ослаблению действенности, к «разговорности», к потере сценического начала. И наоборот, увлечение сценическим действием иногда лишает пьесу глубины и должной силы.

Попробуем теперь разобраться в сущности обоих элементов драматического действия более подробно. Вообще, действие отличается от сюжета своим движущимся, совершающимся характером. Действие – это процесс, содержание – описание или результат процесса. Как заметил Шиллер в письме к Гете, «действие драматическое движется вместе со мной, вокруг эпического движусь я сам, оно же кажется неподвижным». Вот эту подвижность эпическому содержанию драмы как раз и придает играемое, осуществляемое, совершающееся действие. Из всего обилия возможностей, предоставляемых данным сюжетом, драматург отбирает ситуации, события и поступки, которые будут *представляться, играться непосредственно на сцене; они и будут составлять играемое действие*. Действие можно и нужно *видеть* (а эпос действие не показывает, но лишь описывает его). Именно играемое действие как организация событий и поступков персонажей *на сцене* определяет особенность драмы. Не следует, однако, смешивать играемое действие, заложенное в тексте драмы, со сценическим действием актеров, которое принадлежит уже не литературе, а театральному искусству. Станиславский, размышляя о соотношении значения музыки и текста в романсе, отметил: слова в нем отвечают на вопрос «что?», а музыка – на вопрос «как?». На те же вопросы «что?» и «как?» отвечают соответственно драма и театр. Например, Шекспир указывает, что в поединке с Лаэртом Гамлет должен быть ранен отравленным клинком. Поединок – это играемая часть пьесы, заданная драматургом. *Как* будет поставлена эта сцена – дело театра.

Рассмотрим на примере двух начальных сцен из «Макбета», как проявляется в драме играемое и повествуемое действие. Первая из этих сцен являет собой пример повествуемого действия

почти в его чистом виде: в лагерь Дункана приходят вестники с рассказами о битвах, которые ведет поблизости Макбет с мятежниками и норвежскими захватчиками. Событий в этом коротком эпизоде происходит немало (два выигранных сражения, уплата норвежцами дани, многочисленные проявления мужества и верности шотландского полководца, измена Кавдорского тана и пр.), но все они совершаются *за сценой, о них только рассказывается. Играемое* же действие выражается лишь в выслушивании Дунканом сообщений с поля боя.

Зато следующая сцена – встреча с ведьмами – развивает событийное, эмоциональное и интеллектуальное действия в яркой игровой форме. Молнии, гром, унылая пустошь, таинственная песня ведьм, их дикая пляска придают предсказанию загадочную, неотвратимую силу; их пророчество послужит потом Макбету поводом и оправданием своих преступлений. Эпизод очень зрелищен, всем персонажам есть что делать на подмостках. Театру открываются широкие возможности для сценического действия, и эти возможности даны ему драматургом. Вот так создается и развивается играемое действие; именно оно, а не коллизия, борьба, «драматизм» и другие особенности содержания обусловливает специфичность драматического движения и позволяет ему называться действием.

Не всякий играемый, представляемый поступок является обязательно элементом сюжета. Например, убийство Дункана – это обязательное сюжетное событие (однако не играемое!), но Макбет, крадущийся с ножом в спальню короля, – это элемент играемого действия, который не входит в сюжет и может быть заменен другим элементом, имеющим иную сценическую форму. Поэтому при одном и том же сюжете зрелищная, игровая форма драмы может быть различной. Задача драматурга как раз и состоит в том, чтобы эту форму придумать.

Несовпадение играемого и повествуемого действий выражается еще и в том, что не все события пьесы показываются на сцене. Например, «вершинные» события «Макбета» (смерти Дункана, леди Макбет, самого героя) не входят в играемое действие. Очевидно, у Шекспира были на то причины, и они заключались вовсе не в эстетике елизаветинской драмы. Например, Гамлета, Отелло, Дездемону, Джульетту (или Банко и семью Макдуфа в том же «Макбете») Шекспир умерщвляет на глазах у зрителей. Если бы он поступил так же и с главными героями «Макбета», трагедия при одинаковом составе событий имела бы другое сценическое наполнение, иное играемое действие.

Поскольку события в пьесе (причем самые важные) могут

совершаться в антрактах или за сценой, нередко бывает, что произведение с весьма насыщенным сюжетом характеризуется вялым игровым действием, так как сюжет этот не переведен в играемый ряд, но лишь повествуется. Например, в одни сутки классицистической драмы вмещалось столько событий, что их хватило бы, по выражению Пушкина, на четыре месяца – и тем не менее драма оставалась не слишком сценичной, так как мятежи, казни, прибытия посольств, поединки, битвы, победы и поражения совершались лишь в бесконечных рассказах вестников и наперсников.

У играемого действия есть еще одно отличие от повествуемого: оно совершается всегда на сцене, в определенное, весьма сжатое время и в конкретной точке пространства.

Таким образом, *драматическое действие – это развитие событийной, эмоциональной и интеллектуальной линий драмы, представленное в играемой, зримой форме.* Мы видим, что никаких указаний на конфликт, борьбу и прочее это определение не содержит (хотя, разумеется, конфликт – мощный источник и двигатель действия).

Событийное действие

Итак, выделим в драматическом действии три линии – событийную (сюжетную), эмоциональную и интеллектуальную. Исследование событийной цепи (т. е. собственно сюжета) не является специфическим вопросом теории драмы, а принадлежит общей теории литературы, что, к сожалению, не умаляет его сложности. Литературоведы до сих не могут прийти к согласию о точном смысле понятий «сюжет» и «фабула». Поэтому некоторые теоретики вводят дополнительные термины – «канва», «сюжетное ядро» и так далее, что только расширяет поле дискуссии. Не будем углубляться в не относящиеся к нашему предмету споры; примем для дальнейших рассуждений, что сюжет – это художественно обоснованная последовательность и взаимосвязь событий и поступков. Но что такое событие? И что такое поступок? Вопросы эти далеко не праздные. Одному кажется, что, например, пьесы Чехова бедны действием, потому что в них мало событий и герои не совершают поступков. Другой, напротив, считает, что чеховские пьесы исключительно действенны, так как событий и поступков в них очень много. Лишь стремление во всем дойти до самой сути избавляет от бесплодных споров. Вот почему приходится доискиваться точного смысла даже самых употребительных и вроде бы вполне понятных слов.

Наиболее глубокие и интересные мысли о сюжетном

действии содержатся, на мой взгляд, в теории Ю. Лотмана. Постараемся изложить их как можно более простым и понятным языком. По Лотману, событие – это «значимое уклонение от нормы». Оно всегда – нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя и не должен был его иметь. Чем меньше вероятность того, что данное происшествие может случиться (т. е. чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности. Событиями, например, являются приезд ревизора в уездный город, встреча Гамлета с Призраком, выстрел Карандышева в Ларису. Содержание художественного произведения можно свести к одному событию (например, возвышение и смерть Макбета), которое развертывается в сюжет – цепь более частных мелких событий (встреча Макбета с ведьмами, убийство Дункана и т. д.).

Все тексты можно разделить на две группы: бессюжетные и сюжетные. Бессюжетные тексты утверждают некоторый мир и его устройство. Как правило, это устройство основывается на членении мира на два противостоящих поля (богатые и бедные, друзья и враги, добро и зло, властители и подчиненные и т. д.). Бессюжетный текст утверждает незыблемость границ между этими полями: переход персонажей из одного поля в другое полагается невозможным.

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. Сохраняя запрет на пересечение границы для всех персонажей, он вводит одного (или группу), который от такого запрета освобождается. Таким образом, выделяются две группы персонажей – подвижные и неподвижные. Неподвижные – подчиняющиеся структуре основного, бессюжетного типа. Переход границы для них запрещен. Подвижный персонаж – лицо, имеющее право на пересечение границы, которая в обычных случаях непроницаема, однако в данном случае (сюжетный текст всегда говорит о *данном случае*) оказывается проницаемой для героя-действователя. Это Растиньяк, пробивающийся снизу вверх по социальной лестнице, Ромео и Джульетта, переступающие грань, которая разделяет враждующие семьи. Движение сюжета, *событие* – это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя *внутри* отведенного ему пространства событием не является.

Таким образом, сюжетная система всегда вторична и представляет собой пласт, наложенный на основную, бессюжетную структуру. При этом отношение между пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжетное действие – это попытка преодоления

бессюжетной структуры.

Таков вкратце ход рассуждений Лотмана о сюжете.

Рассмотрим теперь с этих позиций в качестве примера шекспировского «Макбета». Бессюжетная структура этой драмы утверждает некий упорядоченный феодальный мир: страной правит король, ниже его стоят вассалы, обязанные служить ему верой и правдой. Эта система незыблема. Таны всегда останутся танами, королевский трон достанется только его законным наследникам. Но вот находится один персонаж, который решает нарушить неколебимый порядок, пересечь запретную границу «король – вассалы», перейти из одного поля в другое. Так возникает сюжет, так совершается сюжетное действие. Макбет мог бы, в принципе, совершить и другие неординарные поступки: влюбиться в бедную девушку, перенести столицу в другой город и пр. Однако с точки зрения принятой в пьесе классификации мира («король – вассалы») эти поступки никак не отражались бы на перемещении Макбета из одного поля в другое и потому попросту не являлись бы событиями и не входили бы в действие.

Таким образом, тот или иной поступок, то или иное происшествие становятся событиями не сами по себе, а лишь в связи с общим замыслом и концепцией произведения. Этим объясняется нередко наблюдаемый парадокс, когда драма буквально нашпигована происшествиями одно неожиданнее другого, а действие тем не менее стоит: все дело в том, что эти происшествия не являются событиями, они не складываются в одно главное событие-сюжет, не имеют связи со структурой мира, которая представлена в данной пьесе.

Сюжет, событийная цепь – существеннейший элемент драмы. От количества событий и поступков зависит темп и напряженность действия. Но мало, чтобы поступки (т. е. события, которые вершатся самими персонажами) спешили сменять друг друга, нужно еще, чтобы они были достаточно значимы. Одно дело, если герой собирается захватить трон, а другое – если отправляется умыть руки (если, конечно, он не Понтий Пилат). Особенность драмы состоит еще и в том, что события в ней довольно жестко связаны, сплетены между собой.

Все эти утверждения, как и любые правила, знают исключения, но в принципе они неоспоримы. Драма, лишенная описательности, вынуждена создавать свой мир посредством действия, а действие невозможно без событий. Каждое событие, каждая новая перемена обстоятельств дает возможность персонажам совершить новую систему поступков, проявить свой характер с новой стороны. Допустим, молодой человек, только что предложивший даме руку и сердце, вдруг узнает, что она

разорена или тяжело больна. Теперь ему предоставляется возможность показать новую грань своей натуры, либо подтвердив прежние притязания, либо отказавшись от них. Вот почему в пьесах столь часто встречаются крутые повороты действия.

Умение выстроить сюжет, организовать хронологическую, причинно-следственную и художественно обоснованную последовательность событий, создающую активное действие и позволяющую во всей полноте проявить характер персонажей и замысел произведения, всегда считалось обязательным условием и мерилом мастерства драматурга. В последние годы к хорошо построенному сюжету стали относиться к некоторым холодком (разумеется, критики и профессионалы, а не читатели и не зрители). «Сюжет – это самое трудное в драматическом искусстве. Вот почему сюжет остается наименее изученной и наименее понятной стороной драматургии. Как случилось, что в наше время эта сторона оказалась также и наименее признанной?» Ответ на этот риторический вопрос Бентли содержится в его собственных словах. Сюжет потому и наименее признан, что он наиболее труден. Театр, кино, телевидение нуждаются в невиданном ранее количестве сырья для выпуска своей продукции, и потому драматургией в наше время занимаются тысячи людей, не имеющих ни призвания к ней, ни мастерства, ни таланта, ни квалификации, ни элементарного понимания жанра. Подобное массовое производство не может, разумеется, состоять из одних шедевров, и вот делается попытка возвести средний уровень ширпотреба в художественную норму. Все, что требует дарования, длительной работы, напряженных раздумий, оригинального мышления, воображения (а хороший сюжет как раз всего этого и требует), объявляется устаревшим и малозначащим. Эти рассуждения, оправдывающие творческое бессилие и подкрепленные ссылками на некоторые бесспорно талантливые произведения, бессюжетность которых (часто кажущаяся) мотивирована глубокими художественными соображениями, иногда поддерживаются любящими теоретизировать знатоками, но никогда – публикой, ибо публика хочет драмой наслаждаться (в чем она, безусловно, права), и убедить ее, что импотенция способствует наслаждению, невозможно.

Здесь нет смысла углубляться в проблемы сюжета – к специфике драмы это не имеет отношения. Отметим только, что характерной трудностью при разработке драматического сюжета (в отличие от сюжета повести или романа) является необходимость привязывать его во времени и пространстве к

пятачку сцены и выражать его не через описание, а через действие.

Драматическое действие не ограничивается, однако, лишь развертыванием событийной цепи. Одновременно с событийным действием развиваются линии, которые можно условно назвать эмоциональным и интеллектуальным действием.

Эмоциональное действие

Эмоциональное действие – это раскрытие духовного, нравственного содержания пьесы, изменение эмоционального состояния персонажей, зарождение, развитие, расцвет и затухание их страстей, любви, ненависти, дружбы, ревности, вражды, страданий, стремлений; это нарастание эмоциональной напряженности пьесы, вызывающее в нас ответные чувства. Событийное действие происходит как бы вовне персонажей; эмоциональное совершается внутри них и между ними.

В центре внимания драмы стоит духовная жизнь человека. Поэтому эмоциональный компонент действия в ней чрезвычайно важен. Как скучен был бы, например, «Макбет», если бы движение событий в нем не сопровождалось изменениями в душевном мире героя! Вот перед нами мужественный воин, верный вассал; вот встреча с ведьмами, зарождение надежды на престол, смесь веры и неверия в предсказание, недоумение (ведь престол занят!), первые догадки о страшном, но единственном способе прийти к власти – догадки, которые он гонит от себя; вот он готовится к убийству, отчаянная решимость борется с приступами безволия, укоры совести с честолюбием; вот и убийство – однако на сцене мы наблюдаем не само это событие, а смятение человека, совершившего святотатство; вот в душе Макбета растет беспокойство, подозрительность, жестокость; вот, наконец, он гибнет – не только физически, но и духовно, одинокий, ненавидимый всеми и самим собой. В событийном плане еще можно предположить другой конец драмы (победу Макбета, его пленение, бегство, ссылку и т. д.); в плане эмоциональном иной исход, кроме трагического, невозможен. Не будь в «Макбете» эмоционального действия, он превратился бы в рядовой боевик, триллер – с битвами, погонями, ведьмами, убийствами, – как и полагается «остросюжетному» произведению, но стал бы совершенно пустым изнутри, лишенным внутреннего мира, духовной жизни его персонажей.

Если представить переход от одного душевного состояния к другому (например, от радости к горю, от надежды к отчаянию, от эгоизма к сочувствию и состраданию) как некую единицу

эмоционального действия, как эмоциональное *событие*, то появляется принципиальная возможность количественно оценивать интенсивность, активность эмоционального развития драмы. Например, с точки зрения чисто сюжетной основное событие «Макбета» – достижение героем власти и его гибель, а в плане эмоциональном – превращение благородного, ясного духом защитника родины в злобного деспота.

Поскольку эмоциональное действие порой бывает не менее важно, чем событийное, его надо столь же умело и заботливо организовать. Это достигается как отбором событий, позволяющих ярко проявить эмоции (вот почему в драмах столь часто случаются смерти, разлуки, измены, разорения, преступления, потеря власти или высокого поста), так и тщательной проработкой характеров. Очертить тонкие градации нарастания ревности в душе Отелло так же важно, как и создать цепь событий, приводящих героев к неминуемой смерти.

Несколько слов о так называемом «внутреннем» действии, под которым понимается психологическая насыщенность существования персонажей и которое обычно противопоставляется действию «внешнему» – событийному. Этот термин не слишком удачен. Во-первых, «внутреннее» действие так или иначе всегда находит внешнее проявление: в тексте драмы – в словах, событиях, ремарках, а в представлении – в интонации, жестах, паузах, взгляде, улыбке, слезах. Во-вторых, как следует из предыдущего изложения, сущность драматического действия не исчерпывается движением событий и включает в себя еще эмоциональную и интеллектуальную составляющие. Главный же недостаток этого термина в том, что он нередко служит авторам теоретической базой для оправдания их беспомощности в организации действия. Сколько раз приходилось мне слушать читки пьес, персонажи которых абсолютно ничего не делали, переговариваясь при этом друг с другом исключительно посредством пауз и междометий!

Интеллектуальное действие

В действии можно выделить и третью линию развития – интеллектуальную. Каждая пьеса – это постановка проблемы, размышление о действительности. Продвижение к решению проблемы, реализации замысла, к раскрытию мысли, идеи произведения – это и есть интеллектуальное действие. Одно лишь развертывание голого сюжета и демонстрация эмоций еще не создают развивающейся драмы. Автор может заставить своих героев уезжать, болеть, рыдать, стреляться – и при этом ничего

нового нам не сообщать. Драма – это модель мира, и там, где не происходит постижения закономерностей этого мира, нет развития пьесы, нет действия. Каждый эпизод, каждая сцена должны вести читателя к новому уровню понимания замысла автора. Если драматург исчерпал свои представления о жизни к середине пьесы, то здесь действие неминуемо и остановится, какие бы страсти ни кипели на сцене до самого падения занавеса.

Интеллектуальное действие – это именно *действие*, а не только некое интеллектуальное начало. Оно развивается вместе с развитием авторской мысли; драматург сопоставляет и сталкивает точки зрения, подходит к истине с разных сторон, заставляет персонажей занять разные жизненные позиции, ставит их (и читателя тоже) перед необходимостью выбора, оценки, нравственного суда. Диалог есть воплощенный в слове процесс диалектического мышления. Наглядным примером интеллектуального действия является «Гамлет». Мучительное постижение мира главным героем, его размышления о смысле жизни, его знаменитые монологи, сцена с флейтой, эпизод с могильщиками и так далее раскрывают перед читателем неистощимое богатство мысли в ее непрерывном развитии и вовлекают его в поиски истины.

Интеллектуальное действие не есть лишь система афоризмов и сентенций, изрекаемых персонажами, набор умных мыслей, содержащихся в диалоге. Наоборот, персонажи могут быть весьма примитивны, а текст предельно упрощен за счет усложнения его значения (пример тому – гоголевский «Ревизор»). Интеллектуальное действие содержится и в диалоге, и в поступках персонажей, и в контрасте их поведения, и в ситуациях, и в общей авторской концепции.

Принято считать, что театр всегда эмоционален. Это мнение можно принять лишь с оговорками. Навряд ли есть пьесы и спектакли, полностью лишенные эмоциональных переживаний (также как и «чистый разум», в отрыве от чувства, можно представить лишь в теории), но во всяком случае есть пьесы, в которых рассудочная, интеллектуальная линия занимает чрезвычайно сильные, если не господствующие позиции. Такова, например, классицистическая драма с ее четким построением, изысканным, но холодноватым диалогом, блестящим красноречием, неотразимой аргументацией (разумность вообще лежит в основе классицистической эстетики).

«Трудным искусством драматического диалога никто, быть может, не владел так, как Корнель. Его персонажи толпятся вне всякого порядка, они наносят и отражают удары одновременно; это борьба. Ответ не связан с последним словом собеседника, он

касается самой сущности и глубины. Остановитесь, где хотите, всегда того, кто говорит, вы сочтете правым. Когда, отдавшись целиком изучению литературы, я читал Корнеля, то не раз закрывал книгу посреди сцены и искал ответа. Бесполезно говорить, что все мои попытки приводили лишь к ужасу перед логикой и силой мысли этого поэта».

Можно подумать, что Дидро восторгается здесь не художественным произведением, а научным диспутом, так восхищают его «логика и сила мысли». И действительно, корнелевский «Цинна», например, это борьба, но борьба разумных суждений, поединок великолепных ораторов, результат которого тоже разумен и определен, как и полагается в научном споре (не то что итог «Гамлета» или «Трех сестер», которые допускают бесчисленные толкования). Действие такой драмы представляет собой непрерывно развивающуюся и растущую интеллектуальную конструкцию, состоящую из тонких и сильных мыслей, искусных противопоставлений, неотразимых доводов, тесно сплетенных в единое целое. Эмоциональное и сюжетное начала проявляются довольно слабо (по крайней мере, с сегодняшней точки зрения) и существуют, кажется, лишь для того, чтобы отдать дань театральному этикету.

В новое время интеллектуальное действие чрезвычайно сильно ощущается в пьесах публицистических, политических, социальных, философских. Таковы, например, произведения Брехта, Сартра, Фриша, Дюрренматта, иногда Ануя. И наконец, существует целый обширный жанр драмы, где интеллектуальное начало обычно преобладает над эмоциональным, – комедия, это «самое мудрое и утонченное из всех видов искусства», «высокое искусство разрушения иллюзий» (Шоу). Остроумие, комедийность относятся к сфере ума, а не чувства. Вот почему этот, казалось бы, самый легкомысленный жанр наиболее насыщен интеллектуальным действием.

Что касается пьес так называемого легкого жанра – водевилей, мюзиклов, бытовых комедий и прочее, то многие из них стоят вне подлинной литературы не потому, что они развлекательны, веселы, занимательны, а потому, что им как раз недостает интеллектуального начала, которое одно только и придает произведению глубину, смысловую насыщенность и долговечность. Потому они и «легкие». Такова же, впрочем, беда и очень многих «серьезных» пьес, ибо серьезность еще не гарантирует интеллектуальности (также как и веселость не свидетельствует о легковесности). В конце концов, каждое произведение искусства должно нести некоторую информацию, а как раз вес информации у облегченных пьес весьма невелик.

Итак, три линии развития составляют действие драмы как литературного произведения: событийная, эмоциональная и интеллектуальная. Излишне повторять, что в реальной драме эти линии тесно сплетены, слиты воедино, не всегда различимы и существуют порознь лишь в уме аналитика.

Рассуждать о том, какая из этих линий действия важнее, – занятие беспредметное. Ясно, что оптимальным является гармоничное проведение всех мотивов, как это сделано, например, у Шекспира. В тех случаях, когда преобладает событийное действие, мы получаем пресловутую la piece bien faite – «хорошо сделанную пьесу». Поскольку вся она представляет собой «сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу, ни с чем не сцепляясь, ни с чем не приходя в столкновение» (Бентли). Таковы же и многие современные «остросюжетные» пьесы или комедии.

Пьесы с преобладанием эмоционального начала характеризуются «вялостью» действия (событийного), пассивностью персонажей, их рефлексией, разговорностью, «атмосферой», сочным и интенсивным фоном. Таковы, например, чеховские драмы. В предельном случае такая тенденция приводит к полной потере сюжета, что так же опасно для драмы, как чрезмерное увлечением им. И хотя теперь нам ясно, что пьеса, лишенная сюжета, не обязательно лишена всякого действия (оно может развиваться по эмоциональной и интеллектуальной линиям, а также принимать игровые формы, как, например, в драме Э. Олби «Кто боится Вирджинию Вульф?»), такое бессюжетное действие кажется обычно неполным, негармоничным, а нередко и вовсе нудным.

В идеальной драме полноценно и полноправно развиваются все три линии повествуемого действия – событийная, эмоциональная и интеллектуальная. Однако реальное художественное произведение являет собой не только утверждение некоей идеальной нормы, но и (к счастью) отклонение от нее, что и обусловливает возможность рождения произведений, разнообразящихся проявлением бесчисленных авторских индивидуальностей.

Единство действия

Одной из наиболее спорных проблем драмы является необходимость единства действия. Правило это сформулировал еще Аристотель. Он резко осуждал эпизоды, не связанные с главным действием, и говорил, что у дурных авторов они встречаются благодаря их невежеству, а у хороших – ради

актеров, чтобы дать им возможность сыграть. Больше двух тысяч лет тезис единства действия не подвергался сомнению и лишь в последнее время стал иногда объявляться устаревшей догмой.

Драма с неединым действием в какой-то мере равноценна двум или более пьесам, смешанным в рамках одного произведения; ее можно рассматривать и как одну пьесу, замусоренную посторонними отрывками и побочными линиями. Единство действия для драмы, безусловно, необходимо. «Я допускаю какие угодно усложнения при условии, что действие остается единым, – пишет Дидро. – Если у вас мало событий, то и действующих лиц должно быть мало. Не вводите лишних персонажей, и пусть невидимые нити связывают все события. Никогда не протягивайте нити впустую. Занимая меня путаницей, которая так и не разрешится, вы только отвлекаете мое внимание».

Спор может идти не об обязательности единства (она неоспорима), а о сущности его. Некоторые теоретики понимают единство упрощенно и объявляют это правило несостоятельным. Например, считается иногда, что творчество Чехова доказывает необязательность традиционного единства действия, потому что его пьесы строятся не на замкнутом узле событий, а на эмоционально-смысловых параллелях и ассоциациях. Однако достаточно вспомнить классическое определение Белинского: драма «должна иметь единство действия, вытекающее не из внешней формы, но из идеи, лежащей в ее основании. Она не допускает в себя ни чуждых своей идее элементов, ни внешних толчков, которые бы помогали ходу действия, но развивается имманентно, т. е. изнутри самой себя, как дерево развивается из зерна».

Следовательно, единство действия основано не на внешней форме (т. е. на узле событий), а на идее, лежащей в основании пьесы. Только такое единство и обязательно для драмы, претендующей на цельность и художественную убедительность. К сожалению, идею пьесы трудно бывает четко определить даже ее автору, а потому и существование единства действия остается зачастую неопределенным и спорным. В зависимости от толкования идеи произведения те или иные элементы действия одним покажутся излишними, а другим, наоборот, органично связанными с общим развитием пьесы. В огромном большинстве случаев нарушение единства действия свидетельствует о слабости драматурга, и лишь изредка – о тонкости его замысла.

Внедейственная структура

Теперь отметим еще одну важную особенность драматического действия: оно всегда выступает как противоположность некоторой внедейственной (или бездейственной) структуре. Драма происходит не в безвоздушном пространстве, а в определенных заданных обстоятельствах. Эти обстоятельства, с одной стороны, затрудняют совершение действия (иначе бы оно происходило мгновенно: влюбленные сразу бы женились, заговорщики в один миг достигали власти, трагический герой в первой же сцене закалывал себя кинжалом и т. д.), а с другой стороны, они сами могут изменяться под влиянием происходящего действия.

Внедейственная структура служит противовесом действию, своим сопротивлением придавая ему надлежащую силу, смысл и направленность. Отсюда следует, что писатель должен уделять необходимое внимание не только динамике драмы, но и ее статике. Действие лишь выиграет, если драматургом будут хорошо прописаны фон (исторический, социальный, психологический, бытовой, национальный, политический, природный и т. д.), «атмосфера» (эмоциональный фон), расстановка сил и т. д. Движение в такой «густой» среде затруднено, но тем более важные причины должны запускать его в ход и тем к большим последствиям оно приведет. Мильон терзаний Чацкого нам не был бы понятен, если бы не было «бездействующих» Фамусова, Скалозуба и всей окружающей героя среды. Трагическая история Катерины в «Грозе» превратилась бы в обыкновенную адюльтерную историю, если бы Островский не изобразил мертвящую, бездушную, неподвижную (где нет действия, где «все как всегда») среду, в которой задыхается молодая женщина.

Внедейственная структура создается не только ремарками, экспозицией или введенными в пьесу информационными рассказами. Особенность драмы заключается в том, что ее внедейственные элементы вводятся в основном как раз через действие, статика раскрывается через динамику, неподвижная среда – через движущихся персонажей. Подобно тому, как вязкость жидкости можно определить по скорости падающего в ней шарика, а ее мутность, химический состав и другие показатели – пропустив через нее луч света, так и свойства среды раскрываются нам во всей полноте, лишь если через нее будут пропущены герои-действователи. Быть может, в этом – в характеристике фона, общества, реальности – и есть смысл и назначение действия. Ведь окружение – это нечто постоянное, закономерное, а действие – случайность, исключение, пробный зонд, который драматург запускает в среду, чтобы изучить ее.

Действие «Ревизора» Гоголя начинается с первой же реплики и не прекращается до последней, и вместе с тем нам становится совершенно ясной картина обычной жизни скучного сонного уездного городка безотносительно к кратковременному появлению в нем Хлестакова. Это город, где ничего не происходит и не может произойти. Каждый день всегда одно и то же: тупые, ленивые, необразованные чиновники берут взятки, купцы наживаются на обмане покупателей, полицейские дают зуботычины, женщины занимаются сплетнями. Но лишь появление мнимого ревизора, лишь действие позволяет осветить ярким лучом этот статичный мир, ярко охарактеризовать режим николаевской России с его продажностью, самоуправством, пустотой и невежеством. Именно в этом и состоит главный итог «Ревизора», а не в искусном построении действия как самоцели. В тех же случаях, когда движение начинает чрезмерно превалировать над остальными компонентами драмы (как, например, в «хорошо сделанной пьесе»), оно опустошает ее: стоит событиям свершиться, как остается вакуум. Действие в такой пьесе похоже на яркий карнавал, шествующий по тихой улице: гремят хлопушки, вертятся акробаты, улыбаются таинственные красавицы в масках. Но вот процессия прошла – и улица пуста: ничего, кроме обрывков лент и рассыпанного конфетти.

Активность и действие в спектакле

Драма состоит почти только из диалогов. Она, как мы знаем, «изображает людей, которые говорят» (Эрик Бентли). Но что им *делать* на сцене? Сидеть и разговаривать? А где же действие? Где движение? Где спектакль? На что смотреть? Вот вопросы, которые по праву терзают постановщиков. Сидеть и разговаривать – это «скучно». Надо что-то делать. И режиссеры начинают режиссировать. Персонажи у них не просто сидят, ходят или стоят, они бегают, прыгают, валяются на полу, взбираются по лестницам, качаются на качелях (хотя зачем качели в интерьере?), катаются на велосипедах, переливают воду, заходят в зрительный зал, светят друг на друга фонариками, поворачиваются спиной к зрителю и что-то бормочут, перекидывают друг другу мяч, стреляют из ружья, уходят за кулисы и возвращаются, сопровождая всю эту суету обменом репликами. О чем – неважно. Диалога все равно во время этого мельтешения не слышно, за ним трудно уследить, тем более что можно запустить в это время музыку, не экономя на децибелах. Я не утрирую – все это не раз видел своими глазами, в том числе в постановках своих пьес. Может быть, в этих перемещениях,

физической энергии и расстановках есть метафоричность, скрывающая глубокие смыслы? Чаще всего нет. Активность ради активности и оригинальности. Имеют ли все эти телодвижения какое-то отношение к тексту и смыслу? Никакого. Но это и неважно. Более того, драматургу снисходительно объясняют, насколько театр улучшил его пьесу. Ведь были только «слова», «буквы», а появилось «действие», которого не было в диалоге. Театр исправил драматурга. Актерам теперь есть что играть, а зрителям – на что смотреть. Появились мизансцены, появилась пластика, появился темпоритм, появилось действие, появился спектакль. Многие даже полагают, что в тексте драмы вообще нет действия, что оно есть лишь результат работы театра и проявляется лишь в спектакле.

Все бы хорошо, но вот беда: действие на самом деле не появилось. То, что происходит в этом случае на сцене, является не действием, а активностью. (На всякий случай поясним, что здесь речь идет не о драматическом действии вообще, а преимущественно о физических действиях персонажей.)

Какая разница между активностью и действием? Если персонажи бегают, носятся, танцуют, прыгают на одной ноге и так далее, а конфликт между ними посредством этих действий не развивается и характеры не раскрываются, то драма, несмотря на всю интенсивность движения и перемещения персонажей, останавливается. Активность и действие – это не одно и то же, и они не взаимозаменяемы. Активность – это все то, чем заняты персонажи на сцене: сидение, ходьба, беготня, лазанье, танец. Действие же, в том числе физическое, – это активность, в которой есть направленный смысл и внутреннее содержание, это активность, которая способствует развитию сюжета, строит характер, вскрывает подтекст, усиливает смысл реплик, придает им выразительность, содействует (или препятствует) достижению героями их целей. А пустая активность мешает диалогу, утомляет глаз, отвлекает от смысла происходящего, лишает актера возможности строить роль и образ и навевает скуку. Еще Мейерхольд требовал от актеров прежде всего «целесообразности и естественности движений».

Поэтому столь частая ныне суетливая и перегруженная, «динамичная» режиссура, строящая визуальные образы в отрыве от диалога и его смысла, вызывает обычно лишь чувство досады. У режиссуры есть другие методы и инструменты. Это, прежде всего, актер, его слова, интонации, темп, ритм, паузы, взгляды, оценки, смех, слезы, молчание, дыхание, вибрации голоса, мимика, жесты, осанка, позы, движения, походка. Это сценография, визуальные метафоры, костюмы, свет, музыка,

реквизит и игра с ним. И конечно, мизансцены. Каждый из этих элементов должен не просто сопровождать диалог, но усиливать каждую реплику, раскрывать ее скрытый смысл, обогащать роль, выделять удачные репризы, переводить диалог на театральный язык.

Все это правильно. Однако и сам драматург должен позаботиться о действии, в том числе и о физическом, а не приклеивать своих персонажей к стульям и не превращать их в говорящие головы.

Поведение актера на сцене можно определить как «активность с подтекстом». Подобно тому как слово, имеющее подтекст, престает быть безличным сообщением и становится образом, так и активность актера становится действием, частью его образа и движением пьесы, если она имеет подтекст, то есть имеет какой-то смысл, а не является просто движением ради самого движения.

В идеале в хорошей пьесе, в ее диалоге должно быть заложено и физическое действие, и интеллектуальное, и эмоциональное, и отношения персонажей, и их взаимодействие, и раскрытие их характеров, и изменения этих характеров. Драматург должен по возможности создавать движение – действие, но не активность.

Посмотрим, например, как решает эту задачу Шекспир в трагедии «Макбет». Его пьеса насыщена действиями персонажей. Загадочные пляски ведьм, таинственное дымящееся варево в их котлах; приезд Дункана; Макбет с ножом в руках крадется в спальню высокого гостя; убийство стражника, якобы зарезавшего короля; призрак Банко заставляет Макбета вскочить в ужасе с места во время пира; леди Макбет каждую ночь смывает с рук кровь и т. д. Все это не просто перемещения персонажей вправо-влево, это действия, поступки, они полны символического значения, они зрелищны, они двигают все действие трагедии, ярко обрисовывают характеры, дают материал для роли. Если же леди Макбет вдруг ни с того ни с сего взгромоздится на велосипед и начнет кататься (а все возможно в наше время), то пируэты этой «леди на велосипеде» будут просто активностью, пустым трюком, демонстрацией оригинальности.

Однако в нашей скучной реальной обыденной жизни, которую зачастую приходится отображать в современных пьесах, нет шекспировских страстей, нет воинов, стражей, фехтовальщиков, палачей, а есть обыкновенные люди. И режиссеры, стремясь придать спектаклю зрелищность (желание вполне естественное и закономерное), начинают придумывать «активность» или, того хуже, невпопад вставлять сцендвижение и

танцевальные номера. Что бы на сцене ни происходило – свадьба, заседание правления корпорации или похороны, герои обязательно вам что-нибудь станцуют на аплодисменты. Как писал более ста лет назад один умный человек, приходится «*вытанцовывать для радикального критика смысл жизни*».

Сначала сцендвижение в драматическом театре было интересным, иногда даже нужным приемом, теперь же стало просто модой, атрибутом «современного» спектакля. В принципе, это не ново. Когда при дворе «короля-солнца» в XVII в. игрались пьесы Мольера, они для разнообразия сопровождались исполнением балетов. Только, в отличие от нашего времени, действие не разрывалось внезапно танцами. Балет исполнялся или между актами, или после окончания драматического спектакля. Что делать – король любил танцы.

Вернемся к главному вопросу: что же делать драматургу? Разумеется, настоящее драматическое действие включает в себя прежде всего игру чувств и страстей, драматизм положений. Об этом уже сказано достаточно. Однако нельзя забывать и о физическом действии. Надо, по возможности, приходить на помощь постановщику, создавать самому в пьесе «говорящее» движение, игровые ситуации. Драматург должен придумать не только слова, но и физические действия персонажей. Об этом я неоднократно пишу в этой книге.

Легче всего это делать в комедии положений: любовник прячется под кроватью, выпрыгивает в окно, таится за занавеской, за дверью, в шкафу, женщина наспех прячет разбросанную одежду и бокалы с вином и т. д. Подобные нехитрые приемы и действия давно известны, несложно придумать их вариации. Например, французский классик «хорошо сделанной пьесы» Эжен Лабиш заставляет в «Соломенной шляпке» своего героя Фадинара пройти в день свадьбы через миллион приключений.

Но и в психологической пьесе, изображающей обыденную жизнь, для драматурга найдется немало возможностей придать простым действиям на сцене значимость и подтекст. Например, обычное мытье посуды может, в зависимости от смысла эпизода, стать символом унылого ежедневного быта хозяйки, или ее желанием успокоить нервы перед серьезным объяснением, или стремлением быстро навести порядок перед приходом важного гостя или любимого человека, или показом того, что она неумелая и не любящая дом хозяйка, или демонстрацией недовольства мужем и его неряшливостью: он целый день валялся на диване и не убрал квартиру к ее приходу с работы (валяние на диване тоже станет в этом случае «действием».).

Драматург может выразить отношения персонажей (любовь,

заботу, недовольство) не только словами, но и посредством действий (обозначенных словами):

«Вот, выпей воды, тебе станет легче».

«Возьми плед, согрейся. Ты вся дрожишь».

«Перестань стучать пальцами по столу. Ты ведь знаешь, это действует мне на нервы».

Действия персонажей лучше задавать не ремарками, а диалогом и сценической ситуацией, которая создается опять же диалогом. Ремарки – это, в общем-то, лишь подсказка актерам и постановщикам. Мы можем, конечно, написать «закуривает», «отходит в сторону», «пристально смотрит на нее» и тому подобное, но указания такого типа – чисто режиссерские, драматургу не следует подменять постановщика. Кроме того, ремарки, не подкрепленные диалогом и ситуацией, не обязательно превращают активность в действие. Впрочем, ремаркам будет посвящен специальный раздел книги.

Придумаем наскоро для примера незатейливую сцену ссоры между мужем и женой, с активными действиями, но без обозначения их ремарками.

МУЖ. Дорогая, тарелки ни в чем не виноваты. Может, ты оставишь их в покое?

ЖЕНА. Я знаю, что они не виноваты. Виноват ты.

МУЖ. Зачем же ты их бьешь?

ЖЕНА. Не беспокойся, до тебя тоже дойдет очередь.

МУЖ. Перестань швырять их на пол. Это же глупо.

ЖЕНА. Зато приятно… Что ты делаешь?!

МУЖ. Выливаю твои духи в раковину.

ЖЕНА. Они же очень дорогие!

МУЖ. Знаю. Сам тебе их покупал.

ЖЕНА. Это же французские, мои любимые!

МУЖ. А фарфор немецкий, тоже очень дорогой.

ЖЕНА. С меня хватит. Я ухожу. Навсегда.

МУЖ. Прекрасно. Не забудь, как в прошлый раз, красиво хлопнуть дверью.

Диалог такого типа содержит достаточно материала для определения физических действий актеров, их поведения и эмоционального состояния. Вместе с тем режиссеру остается достаточно свободы для его всевозможных трактовок. Это может выглядеть не так эффектно, как экстравагантные трюки, однако лучше избрать более трудный, но более верный путь. Пустая внешняя активность и суета на сцене повредят хорошей пьесе и не помогут плохой.

* * *

Подведем итог всей главе. Драма по своей природе действенна. Время от времени критики пытаются обосновать необходимость бездейственных пьес, а некоторые драматурги безуспешно стараются подтвердить эти теоретические изыски практикой. Однако никому еще не удалось доказать, что отсутствие действия, его «разомкнутость», нарушение его единства и прочие новации улучшают драму. Как писал еще Гегель, «действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе, осуществляется лишь посредством действия».

6. Характеры

Характеры в повествовании и характеры в драме

«Приезжий во всем как-то умел найтиться и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, – он показал, что ему небезызвестны и судебные проделки; было ли рассуждение о биллиардной игре – и в биллиардной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, и о них судил он так, как будто бы сам был и чиновником, и надсмотрщиком. Но замечательно, что он все это умел облекать какою-то степенностью, умел хорошо держать себя. Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует».

Так характеризуют персонажей в произведении повествовательном. Возможности описания безграничны. Чего Гоголь только не сообщает о своем герое! Мы узнаем, что Чичиков был не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок, что он ездил в красивой рессорной бричке, в какой ездят холостяки; что в приемах своих он имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко; что по воскресеньям вытирался с ног до головы мокрой губкой и что имел двенадцать рубашек голландского полотна; что носил Павел Иванович фрак брусничного цвета с искрою и шинель на больших медведях; что характера он был охлажденно-осмотрительного; что брился он таким образом, что щеки делались настоящий атлас в рассуждении гладкости и лоска, и т. д. Чуть ли не целую главу Гоголь посвящает биографии героя, описывая его замысловатый жизненный путь. Писатель живописует также багаж Чичикова, его слугу, его больного неряшливого отца, маленькую горенку с крошечными окнами, где прошло детство будущего охотника за мертвыми душами, и еще многое-многое другое, что позволяет нам ясно представить характер главного действующего лица знаменитой поэмы. Гоголь не скупится на страницы: двадцать, тридцать, сорок – сколько нужно. Арсенал средств, позволяющих повествователю создать

характер, чрезвычайно широк. Это, прежде всего, само авторское описание: всезнающее, всеобъемлющее и – самое важное – абсолютное в своей достоверности. Ведь обычно у читателя нет никаких оснований сомневаться в истинности поверяемых рассказчиком сведений. Поэтому, когда нам сообщают, что герой благороден и горд, одет так-то, говорит то-то и думает то-то, мы можем быть уверены, что так и есть на самом деле. Если бы в драме все было так просто!

Однако у повествователя, помимо прямого описания, есть и еще другие приемы создания характера. Мы знаем, что говорит, думает, чувствует, ощущает, вспоминает герой. Нам дана целая портретная галерея его родственников, друзей и сослуживцев; нам сообщается его родословная и биография; нам описывают его одежду, квартиру, место работы и пейзажи, которыми он любуется; более того, нам еще дают возможность узнать, что говорят и думают о нем окружающие, причем и эти сведения, в отличие от драмы, обычно не нуждаются в проверке и перепроверке, потому что повествователь сам может их подтвердить или опровергнуть. Наконец, мы и сами, без подсказки автора, можем судить о персонаже по его речам и поступкам. Но такой способ характеристики героя в повествовании не всегда является преобладающим.

Ну а каковы же возможности драмы в создании характера? Скажем сразу, что в этом отношении она неконкурентоспособна по отношению к эпосу. Почти все средства (но не все!), которыми располагает драма, находятся и в арсенале повествования, но лишь немногие возможности эпического жанра доступны и драме. Поэтому требовать от драматического характера той же полноты, объемности, подробности, что и от героя повествовательного произведения, – прием недостойный. Драма на это и не претендует. У нее другие цели, другое назначение. Она – другой род литературы. Поэтому сетовать, что драма-де отстает от романа и никак не может сравняться с ним в глубине характеров и еще в чем-нибудь, может только человек, никогда глубоко не размышлявший о природе ни того, ни другого жанра.

Драма характеризует своих героев преимущественно одним путем – через их поступки (в том числе и речевые). Все остальные способы второстепенны, вспомогательны, а то и вовсе излишни.

Посмотрим, например, как тот же Гоголь строит образ Городничего. Возможности для описания на этот раз полностью отсечены, но Гоголь, как и всякий прирожденный драматург, в них совершенно не нуждается. Он просто заставляет своего героя действовать. Городничий озабоченно ждет ревизии, стращает своих чиновников, вправляет мозги полицейским, сечет унтер-

офицерскую вдову, лебезит перед предполагаемым ревизором, берет и сует взятки, дает всевозможные советы (например, в больнице «над каждой кроватью надписать по-латыни или на каком другом языке»), он примитивно ловчит, пытается выгодно пристроить замуж дочь – и эта система поступков лучше всяких описаний создает красноречивый портрет городского головы. «Ряд поступков субъекта – это и есть он», – сказал Гегель.

Ну а реплики персонажа? Разве они не создают его характер? Разумеется, создают. Более того, автохарактеристичность – одно из основных свойств драматического диалога. Однако надо различать способы, посредством которых это свойство проявляется.

Во-первых, речь персонажа выражает его намерения, мотивы поведения, чувства, действия (например, «Я никуда не поеду», «Расстреляйте его», «Я тебя ненавижу»). Такие реплики являются, по существу, поступками и как таковые характеризуют героя, даже если они лексически нейтральны, не индивидуализированы.

Во-вторых, самохарактеристика может выражаться в описаниях героем своей жизни, своих чувств, своих качеств и т. д. Они помогают очерчивать характер, но лишь помогают, а не играют в этом главенствующую роль. Отелло при первом же появлении на сцене рассказывает историю своей бурной жизни, но не эти сведения создают в конечном итоге образ благородного мавра.

И наконец, в-третьих, персонажа характеризует сама форма его высказываний, их словесный состав и интонация: если герой выражается отрывисто и бессвязно, это говорит о том, что он или взволнован, или не привык ораторствовать; безграмотная примитивная речь свидетельствует о плохом образовании и низком интеллекте; просторечные деревенские обороты укажут на происхождение героя; книжная речь выдаст интеллигента; акцент отметит иностранца; специальные термины напомнят о его профессии и т. д. Однако ценность чисто языковой автохарактеристики не следует преувеличивать. Эта характеристика статична, она показывает нам «бездействующего» героя. Например, в речи Яго встречаются морские термины, из чего можно заключить, что он давно служит во флоте – факт, который и без того нам известен и который не очень важен. Так что индивидуализация речи нужна скорее для соблюдения правдоподобия, чем для характеристики персонажей, и не случайно многие драматурги (хотя бы тот же Шекспир) ею часто пренебрегали. Впрочем, о языке драмы будет еще отдельный разговор.

Реплики других действующих лиц тоже не могут служить

основой для характеристики героя. Об этом уже шла речь в главе о Красной Шапочке. Высказывания персонажей о каком-либо герое выражают главным образом их отношение к нему – истинное, ложное или притворное. Такие высказывания небесполезны для драмы и для характеристики персонажей, но решающего значения они не имеют. Кто-то может назвать героя гением или злодеем, но мы не поверим ни той, ни другой оценке, пока сами не составим себе мнение о герое по его поступкам. Офелия прекрасно характеризует Гамлета:

О, что за гордый ум сражен! Вельможи,
Бойца, ученого – взор, меч, язык;
Цвет и надежда радостной державы,
Чекан изящества, зерцало вкуса,
Пример примерных…

Мы верим Офелии – но только потому, что уже сами, без ее помощи, узнали, каков Гамлет. Те же слова, сказанные, к примеру, про Лаэрта, мы бы попросту оставили без внимания.

Но если мы не полагаемся на слова персонажей драмы, то, может быть, мы поверим ее автору? Действительно, драматург может сообщить в ремарках пусть немногие, но очень важные сведения о героях: возраст, семейное и социальное положение, внешность, манеру держаться и пр. Скажем, в ремарке можно написать просто: «Входит мужчина». Но можно и так: «Входит тщедушный, седой, неряшливо одетый мужчина. Движения его неловки, голос тих и нерешителен» и т. д. На первый взгляд, разница весьма велика, и потому драматурги охотно прибегают к такой подсказке. Например, Гоголь предваряет свою комедию «замечаниями для господ актеров», где дает краткие, но емкие характеристики действующих лиц: «Городничий: уже постаревший на службе и очень неглупый по-своему человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно» и т. д. Однако вовсе не эти сведения создают образ – он создается самой пьесой. Можно написать про Городничего в «замечаниях» все что угодно, но если он в ходе действия не будет брать взяток и не станет переходить «от низости к высокомерию», то всем этим характеристикам будет грош цена. Смысл подобных ремарок в том, что они в какой-то мере дают авторскую трактовку образа, собственное видение драматургом персонажа. Они позволяют также читателю (актеру, режиссеру) быстро получить первоначальное представление о герое, чтобы легче было ориентироваться в пьесе, особенно в ее начале (или при введении новых действующих лиц), когда персонажи путем своих поступков

не приобрели еще плоть и кровь. Таким образом, эти ремарки остаются не более чем замечаниями для господ актеров: зритель этих ремарок не видит и не читает. Он смотрит лишь представление. Даже скупые указания возраста, характера родства, положения и т. п. («Клавдий – король, Гертруда – его жена»), нередко сообщаемые в списке действующих лиц, не являются, вообще говоря, необходимыми и служат лишь удобству читателей. Можно, конечно, указать, что некий мужчина немолод, что он «пожилой», «седой», что ему «76 лет», но какой в этом резон? Ведь если возраст персонажа имеет хоть какое-нибудь значение для пьесы, то это обязательно как-то проявится в тексте. Упомянутый мужчина может, например, быть отцом взрослой дочери, ухаживать за внуками, жаловаться на всевозможные недомогания, держаться за поясницу, сетовать на близость смерти; он может быть влюблен в молодую женщину и сожалеть о большой разнице в годах; он может быть по-стариковски ворчлив; о старости персонажа могут с раздражением или уважением отзываться другие действующие лица и т. д. Если все это присутствует в пьесе, нам вовсе нет нужды указывать возраст действующего лица, да еще точный. Если же ничего этого нет, то вообще не нужно обозначать возраст, так как для данной пьесы он, видимо, значения не имеет.

Романисты весьма падки на описания внешности своих героев; драматург, напротив, не обращает на нее ни малейшего внимания. Если красота какой-то женщины имеет значение для развития действия (что, естественно, случается нередко), то драматург даст, конечно, нам понять, что его героиня красива, но дальше обозначения этого факта дело обычно не идет. И причина вовсе не в том, что авторы пьес уступают романистам в любви к женской красоте или в мастерстве ее изображения. У драматургов просто нет в этом нужды.

> *«Бог вашему лицу дал яркость красоты,*
> *Смущающую взор, влекущую мечты».*

Вот примерно все, что сообщил Мольер о внешности Эльмиры, и этого, право, вполне достаточно. Если бы он вдруг пустился в описания атласного платья героини, ее белозубой улыбки, длинных белокурых волос, роскошных плеч и всего остального, мы бы очень удивились. Но Мольер был хорошим драматургом и понимал, что это не его дело. И действительно, со времен первой постановки комедии тысячи исполнительниц наделили своей внешностью жену Оргона, но эта тысячеликая женщина оставалась все той же мольеровской Эльмирой. Ибо он

создал ее сущность, а не набор внешних черт. При исполнении на сцене образ Эльмиры каждый раз воссоздается той или иной актрисой заново, и каждый раз этот образ складывается из неповторимости актрисы и того общего для всех исполнительниц, что вложил в свою героиню Мольер. Задача драматурга – сделать этот образ конкретным и в то же время достаточно обобщенным, универсальным, предоставляющим определенную свободу для проявления исполнителями своей творческой и физической индивидуальности. Вот в чем еще одна причина кажущейся «недописанности» героев драмы.

Персонажи повествования никем не «исполняются», они целиком и окончательно создаются воображением рассказчика. Поэтому повествователь вправе до мельчайшей черточки обрисовать их внешность и одежду. Повествование объективно; оно рассказывает о том, что уже как бы произошло на самом деле. Вариации в этом роде литературы исключаются: если Анна Каренина была на балу одета в такое-то платье, значит, на ней действительно было это платье. Но пьеса – материал для игры. А играть можно по-разному, важно лишь задать условия. И драматург их задает: скажем, Эльмира должна быть молода и соблазнительна настолько, чтобы вскружить голову Тартюфу. А цвет глаз и обмеры талии исполнительницы в эти технические требования не входят. Еще менее интересуют автора пьесы покрой платья и высота каблука: это дело художника театра, который не только предложит костюмы, соответствующие характерам персонажей, стилю эпохи и духу пьесы, но и даст общее цветовое и образное решение спектакля. Драматург же в лучшем случае ограничивается примечаниями типа «скромно одета», «вызывающе одета», «модно одета» и т. д.

Не следует, однако, полагать, что наружность и одежда действующих лиц не описываются драматургом только потому, что он не в силах предвидеть облик исполнителей пьесы и произвол ее постановщика. Если автору драмы вдруг непременно потребуется, чтобы героиня была, например, высокой худощавой блондинкой в наглухо застегнутом черном платье и золотых очках, театр без труда подберет нужную актрису и должным образом загримирует ее. Однако для такой настойчивости нужны веские основания. Всегда ли они имеются? Обычно драматург не проявляет подобной педантичности «и, чуждый внешности пустой, лишь в суть вещей глубокий взор вперяет». Шекспир ни словом не обмолвился о наружности Гамлета, что нисколько не мешает исполнителям этой роли. Правда, где-то, кажется, встречается глухое упоминание о тучности датского принца, но как раз это единственное указание дружно игнорируется

постановщиками. Ведь если какие-либо внешние приметы не являются необходимыми, если они не подкреплены внутренней логикой поведения героя и не являются органической составной частью его образа, то они выглядят не более чем проявлением авторского произвола, необязательным для театра, даже если автором является сам Шекспир. В самом деле, почему это Гамлету обязательно быть толстым? Разве из пьесы следует, что он много ест, неуклюж и т. д.? Напротив, Гамлет активен, подвижен, прекрасно бьется на рапирах. И лишнее указание на чисто внешний признак отмирает само собой. Вот Фальстаф – это толстяк, тут уж ничего не поделаешь. И это не просто забавная деталь, не только предмет бесчисленных насмешек его собутыльников. Тучность импозантного, но трусливого рыцаря является естественным средством характеристики этого обжоры, бездельника и бонвивана.

Теперь задумаемся над таким вопросом: если реплика Тартюфа о красоте Эльмиры лишена информативности (зритель сам видит Эльмиру и может ее оценить), то зачем же Мольер заставляет своего героя произносить ее? Вся штука в том, что драматург этими словами характеризует вовсе не Эльмиру, а самого Тартюфа: святоша и на свидании остается верен себе, подводя под любовные вожделения религиозную базу – в греховном увлечении Тартюфа виноват, оказывается, не он сам, а господь бог, который дал лицу Эльмиры яркость красоты, смущающую взор и влекущую мечты. Вот прекрасный пример самохарактеристичности драматической речи, скупой и точной детали, которая так важна в драме!

О Тартюфе много говорят и спорят все персонажи мольеровской комедии, но эти споры характеризуют скорее глупость Оргона, горячность его сына, проницательность служанки и так далее, чем личность самого Тартюфа. Главным же средством создания образа остаются поступки героя. Святоша обманывает своего благодетеля, выживает из дома его сына, пытается соблазнить его жену, лишает его дома и состояния, угрожает ему тюрьмой – и все это с именем бога на устах!

По поводу этого свойства драмы вспоминается письмо Мериме Тургеневу: «Правда, драматург лишен тех описательных средств, которыми располагает романист, но это не беда. Что теряешь в смысле правды, или, вернее, правдоподобия, то выигрываешь в смысле движения и живости. Представьте себе романиста, взявшегося за сюжет “Тартюфа”. Он начнет с того, что будет описывать дом Оргона, костюм Эльмиры и Тартюфа, и всем этим не достигнет того эффекта, которого достигает комический поэт несколькими словами: “Лоран, примите плеть, примите

власяницу”.

Кстати, Мольер неслучайно делает Эльмиру второй женой Оргона (ранее овдовевшего). Для целей комедии нужно было, чтобы Эльмира была молода и красива, а не была ровесницей своему мужу, который имеет уже взрослого сына. Эта деталь полезнее для пьесы, чем красочное описание внешности героини.

Итак, характер героя – это система его поступков, мотивы этих поступков, соотношение поступков и намерений; раскрыть характер – это значит поставить героев в положения, побуждающие их совершать содержательные в социальном и нравственном отношении поступки, это значит заставить их действовать. То есть под каким бы углом зрения мы бы ни рассматривали драму, мы неизбежно приходим к необходимости организации эффективного действия. Тартюф, Городничий, Макбет, Нора действуют. Выпуклость и значительность этих персонажей определяются масштабностью и количеством их поступков. Таким образом, построение образа не является некоей изолированной задачей драматурга, решаемой какими-то своими специфическими приемами, а является производным от других компонентов драмы. Шопенгауэр, говоря о действии и характерах в драме, отметил: «То и другое столь тесно переплетаются между собой, что их можно разделять исключительно в понятии, но не в художественном воспроизведении. Ибо только обстоятельства, судьба доводят характер до обнаружения его сущности, и только из характеров проистекает то действие, которое влечет за собой известные события».

Такова система создания образа в драме: столкни героя с жизнью, с другими людьми – и увидишь, какой у него характер. К сожалению, эта простая истина далеко не всем понятна, и авторы пьес нередко характеризуют своих героев бесконечными рассказами, описаниями, воспоминаниями и вообще всякой болтовней. В результате мы знаем об этих персонажах решительно все, кроме того, зачем они вышли на сцену.

Характеры героев драмы обычно менее объемны, чем характеры героев эпоса. Критики с завидным упорством нападают на этот «недостаток мастерства» драматургов, не всегда понимая, что известная однобокость характеров – неизбежное свойство (но не недостаток!) драмы. Еще в 1920-е годы замечательный литературовед С. Балухатый отметил, что «характер в драме – всегда односторонняя фиксация персонажа, рельефных признаков не лица, но характеристической темы… Психологическая и бытовая обогащенность, “разносторонность” лица как прием сложения характера в психолого-бытовой драме есть всегда иллюзия. Поэтика драмы требует единства, собранности,

цельности черт характера как условия последовательного, закономерного и отсюда сценически убедительного хода драматического действия. Драма осуществляет особые приемы *характеросложения*».

Итак, «упрощенность» драматического характера не является новостью (о ней писал еще Гегель); однако причины такого упрощения никто, кажется, обстоятельно не анализировал. Они кроются, разумеется, не в творческой скудости драматургов, а как раз в тех особых приемах характеросложения, которые использует драма. Поэтому стремление построить объемные, многомерные характеры, к которому призывают некоторые теоретики, нельзя признать безусловно оправданным.

Социальные роли

Само слово «характер» в зависимости от контекста имеет разные значения. Чаще всего оно понимается в психологически-бытовом смысле (как некая человеческая индивидуальность), и это понимание ошибочно переносится на характер литературных персонажей. Художественный образ человека в литературе не есть воссоздание индивидуальности, жизнеподобное воспроизведение всех черт и особенностей личности. Он должен быть прежде всего именно образом, выполнять определенные эстетические задачи, содержать в себе обобщение.

Известно, что личность проявляет себя не абстрактно, а в той или иной социальной роли: отца, мужа, сына, инженера, спортсмена, пешехода, покупателя, любовника и пр. Понятия ролевого поведения социологи заимствовали у театра; теперь театру предстоит усвоить собственную терминологию. Ведь драматурги выводят в своих пьесах не характер вообще, а человека в определенной социальной роли: главы семьи, или хозяина трактира, или пылкого влюбленного. Выбор этой основной функции персонажа обусловлен замыслом драмы и ее сюжетом. Остальные социальные роли и соответствующие им черты характера данного действующего лица или вообще никак не выражаются в пьесе, или очерчиваются мимоходом.

Итак, драма создает не жизнеподобный характер в психологическом понимании этого слова, не человека «вообще», а персонажа, выступающего в определенной социальной роли и в тесном взаимодействии с другими персонажами. Это-то обстоятельство и не принимают обычно в расчет начитавшиеся романов критики, интерес которых по каким-то необъяснимым причинам направлен именно на характеры, хотя у драмы есть проблемы и достоинства поважнее. «Давно прошло то время,

когда критики хвалили драматурга за удачный сюжет, – пишет Бентли. – Ныне они хвалят его за созданные им характеры, а характеры они хвалят за то, что это “подлинно живые люди”, “люди, в подлинность которых веришь”. Слово “тип” обозначает в их устах нечто прямо противоположное. Тип – это плохо».

Драма неслучайно не стремится к всесторонней и объемной характеристике персонажа. Как уже отмечалось, характеры строятся в ней через поступки. Достоинства такого способа – живость и убедительность, недостатки – неизбежная односторонность. Допустим, герой нашей драмы – адвокат. Если для нас важна профессиональная сторона его деятельности, мы должны показать его в своей конторе, в суде, заставить его выигрывать и проигрывать процессы, защищать виновных или невиновных и т. д. Условно такого героя можно назвать «адвокат», потому что он выступает у нас именно в этой социальной роли. Все остальные его функции (мужа, отца и пр.) остаются на втором и третьем планах. Допустим теперь, что мы зададимся целью создать объемный образ героя и очертить его остальные социальные роли. Описания нам не помогут: драма не эпос. Поэтому, чтобы обрисовать личную жизнь персонажа, мы должны заставить его в этой сфере *действовать, совершать поступки*: бросать жену, возвращаться к ней, улаживать конфликты с детьми, рыбачить по выходным и т. д. Тогда мы должны будем изъять нашего героя из зала суда и усадить его у семейного очага. В этом нет ничего невозможного, но это будет просто другая пьеса, с другими характерами, другой идеей. Совершенно нет надобности, чтобы герой этой другой пьесы носил ту же фамилию, что и наш адвокат, и занимался какими-то там делами в суде.

С двумя-тремя социальными ролями одного персонажа драма еще может справиться (скажем, адвокат будет выступать в суде против родного брата или отца). Но у нашего героя могут быть еще социальные роли больного, садовода, путешественника и пр. Дать характеристику всех этих функций в романе не составило бы труда. Например, Толстой на многих страницах «Анны Карениной» живописует объемный портрет Стивы Облонского – мужа, отца, брата, барина, кутилы, бонвивана, начальника присутствия, светского человека, гурмана, любовника, приятеля, аристократа и т. д. В драме же для портретирования каждой из этих граней образа пришлось бы выстраивать отдельные системы поступков в разных плоскостях, что превратило бы пьесу в ряд бессвязных сцен. Действие потеряло бы свою цельность, раздробилось бы, измельчало, завязло, а вместе с действием потерялся бы и характер, который так старательно мы пытались

создать. Вот почему драма обычно раскрывает одну-две социальные роли персонажа, а необходимая объемность достигается с помощью мелких штрихов и деталей. Последние особенно важны в драме вследствие ее краткости.

Характеросложение

Еще одна особенность характеросложения в драме – его рациональный принцип. Ведь герои драмы функциональны, они имеют какую-то роль не только в реальной жизни, которую изображает драма, но и в самой этой драме. Каждый персонаж вводится в пьесу не просто так, но с какой-то определенной целью; если этой цели нет, он оказывается излишним, как бы хорошо ни был он выписан. Чтобы персонаж успешно исполнял возложенную на него функцию в действии, драматург, подобно конструктору, наделяет его набором необходимых свойств. Можно, конечно, попутно наделить персонажа и некоторыми не самыми необходимыми качествами, но, будучи ненужными для действия, они окажутся незаметными, балластными и потому излишними. Драматический характер можно уподобить анатомическим рисункам строения человека, изображающим только те органы (кости, мышцы, кровеносные сосуды), которые интересуют в данном случае медика; все остальное полагается как бы отсутствующим.

В повествовании автор, разумеется, тоже конструирует персонажей в соответствии со своим замыслом, но там характеры не взаимодействуют так тесно и принцип отбора не выступает в столь жесткой и безусловной форме, как в драме. Скажем, злодей Яго нужен Шекспиру, чтобы клеветать на Дездемону и Кассио; доверчивый Отелло – чтобы ревновать и убить Дездемону; Дездемона – чтобы быть ревнуемой и затем убитой. В соответствии с этой расстановкой Яго, например, должен быть беспринципен, честолюбив и завистлив. Развитие его характера идет не вширь, не в сторону объемности, а в сторону интенсивности. Его злодейства все усиливаются, нанизываясь одно на другое. Ведь Яго подобен пружине, приводящей в движение механизм пьесы. Стоит его злодействам прекратиться, действие остановится. Поэтому Шекспир стремится не развивать этот характер вширь, а усиливать его, заставляя интриговать все более неутомимо, изощренно и жестоко. И это очень разумное построение характера. Попытка «обогатить» его обеднила бы пьесу. Что дал бы психологически усложненный и тщательно разработанный характер Яго? Решительно ничего.

Подобным же образом конструируется Дездемона. Она

должна быть красивой, целомудренной, нежной и любящей мужа (больше, пожалуй, мы ничего о ней не знаем). Тогда сильнее будет подчеркнута низость Яго, слепота и жестокость Отелло, тогда смерть ее более всего тронет зрителя. Точно так же и другие персонажи наделяются таким набором свойств, которые позволяют героям в наибольшей степени влиять на ход действия и на поведение друг друга, самым эффективным и экономным образом раскрывая замысел драматурга и придавая действию максимальную сценичность. «Широкое и вольное изображение характеров, которое ставил в заслугу Шекспиру Пушкин, имеет совершенно не ту цель, чтобы приблизить героев к действительным людям и полноте реальной жизни, а совсем другую – именно усложнить и обогатить развитие действия и трагический узор», – писал С. Выготский в «Психологии искусства».

Такое конструирование вовсе не означает примитивности и одномерности характера. Наряду с доминирующими чертами драматург наделяет персонажа и множеством дополнительных, достигая известной индивидуализации образа. Тот же Яго, помимо черт «злодейских», наделен многими другими качествами, в том числе положительными: он, несомненно, умен, храбр, упорен в достижении цели и т. д. (все эти качества, кстати, помогают двигать действие пьесы про мавра). Но в целом действующие лица драмы более функциональны, более заданы, более жестко связаны друг с другом и с общим характером действия, имеют меньше степеней свободы для своего проявления, чем герои эпоса. Подобно шестеренкам, где роль зубцов играют доминантные свойства и стремления – любовь, ненависть, корысть, честолюбие, ревность, зависть, месть, – драматические персонажи приводят друг друга в движение. Ненужные зубцы мешают ходу механизма. Можно радикально переписать характер Стивы Облонского, и это никак бы не отозвалось на характере его сестры и ее трагической истории. В драме же – этом едином организме – такая операция редко проходит безболезненно.

Тесная взаимосвязь персонажей драмы имеет то следствие, что каждого из них нельзя характеризовать изолированно. Известно, что царя играет свита. Но точно так же всякого героя играет его окружение. Злодейства Яго не были бы столь рельефны, если бы не доверчивость мавра и непорочность Дездемоны. Поступки героя и реакция на них других персонажей, их действия и противодействия взаимно обусловлены. Поэтому драматург обычно не может придумывать характер, взятый отдельно, а строит его как часть общего замысла.

Характер в драме – это система поступков, но и действие тоже – система поступков. Поэтому характеристика персонажей сливается с развитием действия и в определенной мере подчинена ему, ибо характер может проявляться преимущественно лишь «действующими» чертами. Как пишет Бентли, ясно одно: «Интерес великих драматургов к характеру имеет свои пределы (чего нельзя сказать о некоторых теоретиках, чей интерес к характеру поистине беспределен)».

Еще Аристотель отметил, что «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы». И действительно, любые особенности характера Эдипа представляются неважными по сравнению с положением, в котором он очутился. И имеет ли вообще Эдип характер?

Теперь драматурги мыслят и пишут не так, как античные трагики, герои драмы теперь не пешки в руках судьбы и не игрушки рока, они обладают волей и способностью изменить обстоятельства. У них есть характеры, но значение этих характеров по-прежнему ограничено.

Стремление к детальной психологически-бытовой характеристике, не всегда оправданное даже в пьесах, основанных на жизнеподобии, становится вовсе ненужным и нелепым в драмах, основанных на иных принципах отражения действительности. Психологическая многомерность необязательна, а то и вредна для таких форм, как гротеск, гипербола, символ, абсурд, сатира, фарс, подчеркнутая условность. В этих случаях следует говорить не о характерах, а о персонажах-масках, символах, функциях, об условных образах. Например, в «Эвридике» Ануя одним из действующих лиц выступает Смерть в облике некоего господина. Нужно ли стремиться к портретированию этого героя обычными средствами?

Можно себе представить пьесы с такими персонажами, как Слава, Болезнь, Революция, Порок, Добродетель, – как в средневековых мистериях. У Метерлинка в «Синей птице» мы находим среди действующих лиц Молоко, Сахар и даже Блаженство Бегать По Росе Босиком. Очевидно, такие персонажи-символы (даже если они имеют нормальный человеческий облик и зовутся Аглавена и Селизетта) не могут характеризоваться традиционными приемами. Точно так же «психоложество» неуместно в «Мистерии-Буфф», «Бане», «Визите старой дамы» и в любой другой пьесе, уходящей от натуралистического воспроизведения действительности. Иногда такая условность бросается в глаза, иногда она выступает неявно, что еще больше раздражает любителей «характеров».

Характер и роль

И еще одно обстоятельство, на которое обычно не обращают внимания, но которое чрезвычайно важно. Фундаментальное различие характера в драме и характера в повествовании состоит в том, что повествователь создает *характер*, а драматург – *роль*. А эти понятия вовсе не идентичны. Толстой, работая над романом, видел в своем воображении Анну Каренину, а драматург представлял бы перед собой не героиню, а актрису (конкретную или абстрактную), исполняющую на сцене ее роль. Легко понять, что это далеко не одно и то же. Можно, конечно, сказать, что и драматург тоже мысленно видит реальную героиню. Однако он никогда не забывает, что на его героиню *смотрят* (а на персонажей эпоса никто не смотрит), что она находится *на сцене* и она может себе позволить только такие слова, движения и поступки, которые пригодны и наиболее выигрышны именно для сцены, и героиню можно характеризовать лишь средствами, доступными театру. Характеры вот таких экспонированных на сцене персонажей, *образы героев, действующих на театральных подмостках*, т. е. роли, и запечатлевает в своих произведениях драматический писатель. Грубо говоря, роль – это характер плюс средства для его театрального выражения. Драматург обязан придумать и то и другое. Он должен не только вообразить реальную жизнь героя, но и выстроить ее сценический вариант, проявить характер не вообще, а на глазах у зрителей в определенном пространстве и за ограниченное время. Когда в быту спрашивают наше мнение о том или ином человеке, мы часто отвечаем: «Трудно сказать, я знаком с ним всего лишь несколько дней». Приходило ли кому-нибудь в голову, что великие персонажи великих драм – Тартюф, Отелло, Чацкий – находятся на сцене всего около часа!

Толстой мог бросить Анну под поезд и еще рассказать, о чем она думает в последнюю минуту. И этот эпизод – один из сильнейших в романе. Драме же он был бы совершенно противопоказан. И дело не только в том, что изображать на сцене поезд и терзаемое тело было бы грубым натурализмом и ненужным садизмом; дело и не в трудности поведать зрителю, о чем думает в эти мгновения погибающая женщина; все это можно при желании придумать и осуществить. Главное, исполнительнице здесь нечего было бы играть: в такой ситуации играет поезд, а не актриса. Для артистки же значительно эффектнее умереть в своей постели, как это делает Дама с камелиями.

Характер – это характер, а роль – это материал для игры.

Можно придумать сколь угодно яркий, значительный образ, но если он не дает достаточно материала для актера, то это значит, что драматург не справился со своей задачей. Ибо драматический писатель – творец ролей, а не характеров.

Трудно найти в мировой литературе более привлекательный, более разработанный женский образ, чем Наташа Ростова. Но с точки зрения сцены ее роль далеко не самая выигрышная. В кино еще можно показать бал, худые плечи, дуб в Отрадном и избу с умирающим Андреем. Но что играть в театре? А вот леди Макбет – роль весьма одномерная и по своему объему чуть ли не эпизодическая, но тем не менее поистине великая. Ибо Шекспир нашел для обрисовки отнюдь не разностороннего характера сценические средства необычайно впечатляющей силы. Достаточно представить, как королева – бледная, в ночном одеянии, со свечой – смывает со своих рук воображаемые пятна крови убитого Дункана (которого, кстати, не она убивала), чтобы понять исполинскую трагедийную мощь этой роли.

Чрезвычайно глубок, объемен, насыщен мыслью образ Андрея Болконского. Это – великий характер. И напротив, не столь уж интересен король Лир, взбалмошный старик, совершивший изрядную глупость и на протяжении всей пьесы не перестающий ворчать и жаловаться. И тем не менее Лир – это великая роль, а Болконскому в театре пришлось бы очень нелегко. Исследователи ощущают мощь, с которой написан образ Лира или Тартюфа, и привычно рассуждают о великолепно обрисованном характере. Между тем здесь можно говорить только о роли. Любой другой термин (образ, герой, тип, характер и т. д.) страдает тем недостатком, что не содержит напоминания о специфике, которую имеет персонаж драмы.

Вообще, в каждой великой роли есть какая-то тайна. Почему Гамлет, такой пассивный и нелогичный, необъятно глубок и неотразимо волнующ? Почему Тартюф, так откровенно и прямолинейно обрисованный, является самым притягательным в эстетическом отношении персонажем Мольера? Почему Чацкий – многословный и плакатно-риторический – столь обаятелен? Хорошо написанная роль – одно из величайших достоинств пьесы, нередко обусловливающее ее прочный и длительный успех. Если когда-нибудь произведения Шекспира сойдут со сцены, то последним из них будет «Гамлет» – трагедия с точки зрения композиции и организации действия далеко у него не лучшая, но содержащая величайшую в истории драмы роль.

Драма всегда ставит вопросы. Что выбрать – жизнь и рабство или смерть и свободу? Что важнее – любовь или долг? Что лучше – неизменность принципов или компромисс? Что благородней

духом – покоряться пращам и стрелам яростной судьбы иль, ополчась на море смут, сразить их противоборством? Быть или не быть? Мы приходим в театр не столько для того, чтобы узнать ответ героев драмы на эти вопросы, сколько для того, чтобы задать их себе, примерить к своей жизненной ситуации и попытаться найти свое собственное решение. И персонажи, которые побуждают нас к размышлениям об этом, интересны нам, быть может, лишь настолько, насколько мы отождествляем себя с ними, насколько их мысли, цели, сомнения, надежды, аргументы, соблазны совпадают с нашими. Быть может, герой вызывает в нас резонанс мыслей и чувств лишь тогда, когда мы видим в нем себя или, наоборот, те силы, которые мы ненавидим и которым противостоим. И, быть может, чем тщательнее, чем индивидуальнее очерчен персонаж, тем больше он отделяется от нас, тем менее мы отождествляем его с собой и тем менее он вызывает резонанс в нашем мироощущении. Кто только не создавал Гамлета по своему образу и подобию!

Герой и среда

Я читаю немало современных пьес и отмечаю любопытную особенность: их герои нередко очень безлики, искусственны и как бы вырваны из своей социальной среды. Правда, на сцене часто мелькают олигархи, продажные чиновники, менты, профессора (как правило, устарелые и чудаковатые) и маргиналы обоего пола, но этим социальный круг многих драм и ограничивается. К тому же обо всех этих категориях персонажей авторы, как правило, имеют смутное представление, почерпнутое, вероятно, из сериалов или из других пьес. Среди героев нашей драматургии почти отсутствуют действующие в своей профессиональной среде инженеры, врачи, рабочие, учителя. То есть, конечно, в списке действующих лиц иногда обозначается, что какой-нибудь персонаж является адвокатом, трактористом или продавщицей, но это чистая формальность. Можно с таким же успехом сделать его летчиком или программистом – и ничего не изменится. Действие очень редко происходит на фабрике, или в учреждении, или на ферме, или в больнице, как будто там не бывает конфликтов и нет острых проблем. Надуманные, вычурные, искусственные ситуации привлекают драматургов и театры больше, чем реальные жизненные и общественные проблемы. Но ведь психология, нормы поведения, мировоззрение, интересы и стремления людей весьма сильно зависят от среды, в которой они существуют и внутри которой они действуют. Бытие определяет сознание. Как раз в системе социальных связей и

профессиональных функций более всего выявляются характеры людей и заложены причины острейших конфликтов. У многих (если не у большинства) людей центр жизни, центр интересов связан именно с работой, с их профессиональной деятельностью, и часто именно на работе, а не где-то в гостиных и на вечеринках разыгрываются драмы. Конкуренция и зависть, борьба за должности, подсиживание, предательство, присвоение идей и изобретений, игнорирование техники безопасности (отсюда отравления, пожары, смерти, увечья, людские и семейные трагедии), отравление окружающей среды, самодурство и невежество начальства, несправедливые увольнения, безработица, конфликты из-за зарплаты, всевозможные жульничества, захваты собственности, желание и невозможность реализовать себя и свои идеи, попытки спасти умирающие предприятия (или погубить процветающие)… Диапазон проблем огромен. Между тем драматургия и театр уходят в сторону от реальной жизни, от той жизни, которой живет подавляющее число людей – таких, как мы с вами. Как писал Б. Шоу, «второстепенный драматург живет литературой; он живет в мире воображения, а не в мире политики, финансов или законов и не на той трибуне, где обсуждаются социальные проблемы. Поэтому он, как правило, удивительно мало знает жизнь».

Всегда останутся новыми проблемы взаимоотношений между мужчиной и женщиной, отношений в семье. Вместе с тем может быть не менее интересна и драма, связанная непосредственно с профессиональной деятельностью героя и ставящая определенные общественные проблемы. Вопрос в том, как она написана. Не обязательно показывать на сцене паровоз (разве чтобы давить Анну Каренину), карусельный станок или больничную операционную. Такое понимание и толкование слишком примитивно. И действие не обязательно должно происходить в конструкторском бюро или на пшеничном поле. Но вывести на сцену живого героя, активно действующего в среде своих профессиональных интересов и тесно связанного с жизнью во всех ее проявлениях, современной драме отнюдь не помешало бы. Такие пьесы могут и должны быть самые разные по стилю, тематике, жанру, содержанию, в том числе камерные, лирические, семейные, абсурдные, гротесковые и какие угодно.

Некоторым кажется, будто социальное позиционирование героев не имеет значения: «не суть, чем занимается герой в свободное от основной коллизии время». А что, если как раз основная коллизия – «не вздохи на скамейке и не прогулки при луне», а яростные схватки и переживания в цеху, в конторе, в магазине, на корабле, в больнице, за кулисами театра, в

правлении корпорации, в школе? Реальная жизнь не ограничивается интересом к противоположному полу. Пружину драматического действия заводит и обогащает еще борьба персонажей за справедливость (так, как они ее понимают), сложные отношения с начальниками и сослуживцами, стремление достигнуть определенного материального и общественного положения, продвинуть себя по служебной лестнице, желание реализовать себя в своей профессии. Герои таких пьес жизненны, социальные проблемы таких пьес значимы, их герои полнокровны, ситуации, в которых они находятся, не надуманны, не искусственны, их герои не худосочны.

Русские писатели всегда помещали своих героев в конкретную социальную среду: служилую, армейскую, – и поведение, и мышление героев определялось этой средой. Например, строка Пушкина «Живет в Коломне; где-то служит…» – очень яркая, емкая и важная социальная характеристика. «Коломна» – это не просто указание адреса, и «где-то» неопределенно не потому, что место службы не имеет значения. В Коломне жили люди малого достатка и низкого общественного уровня, и психология, и поведение Евгения определяются его социальным положением (*«О чем же думал он? о том, / Что был он беден, что трудом / Он должен был себе доставить / И независимость, и честь./ <…> Что служит он всего два года»* и т. д.). Пожалуй, скорее от этого персонажа, затем от станционного смотрителя Вырина, а затем уж от гоголевской «Шинели» возникла и ярко расцвела в русской литературе тема «маленького человека».

В пьесах Островского купцы и свахи тоже действуют в кругу своих деловых интересов. Закладные, кредиты, покупки, банкротства, прииски, фабрики и деньги, деньги, деньги – это не антураж, не упоминание вскользь, не уход от основной коллизии, это стержень жизни, причины конфликтов и движущие силы пьес. Любовные перипетии, ссоры и сватовства героев неразрывно связаны с их социальными интересами.

Погоны полковника Вершинина в «Трех сестрах» – это чистый антураж. Он мог бы заниматься своим любимым философствованием, будучи лейтенантом, соседским помещиком или земским врачом. Но если бы он после бала отправлялся в свою часть, чтобы прогонять солдат сквозь строй и усмирять бунтующий полк, его военная специальность перестала бы быть маловажной деталью, а коллизия стала бы не только личной, но и социальной.

Уже было отмечено, что герои в драме существуют не «вообще», они так или иначе принимают конкретный облик –

короля, слуги, врача, инженера, бизнесмена. И социальная сторона этой конкретики важна не меньше, чем всякая другая. Например, в центре «Любви под вязами» О'Нила стоит не только и не столько любовь, сколько ферма. Это не просто фон, техническая «обозначка» социальной позиции персонажей. Нет, ферма – это смысл жизни, это центр и пружина действия. Кэботы не доят на сцене коров, но дом, коровник, амбар, конюшня, птичник, скот, земля – все это присутствует и участвует в действии. Кому это достанется? Как этим завладеть? Как это не упустить? Ферма – это богатство и счастье или проклятие и цепь, от которых надо бежать в Калифорнию? Страсти в «Любви под вязами» кипят куда сильнее, чем в салонных драмах. И ее действующие лица именно фермеры, и никем иным они в этой пьесе быть не могут: ни токарями, ни адвокатами, ни датскими принцами.

Иногда можно услышать странные мнения, что пьесы, где действуют учителя, интересны только учителям, пьесы «про рабочих» интересны только рабочим, про жителей села – только сельским жителям и так далее, а раз так, то пьесы про них и писать не стоит – не будет зрителей. Странная логика. Если ей следовать, то «Гамлета» надо смотреть только принцам и королям, пьесы Островского – только купцам, пьесы про олигархов – только олигархам, а драмы Чехова – тоскующей неработающей интеллигенции и обитателям хиреющих усадеб.

Социальная наполненность и достоверность драмы вовсе не предполагает, что она должна решать узкие профессиональные проблемы: Доктор Штокман у Ибсена выступает прежде всего как врач, но это не мешает драме о событиях в мелком норвежском городке поднимать важные общечеловеческие проблемы, которые волнуют нас и спустя полтора столетия.

Социальные драмы интересны еще и тем, что они открывают для нас пласты жизни, с которыми мы можем быть совершенно незнакомы.

Впрочем, герои современных пьес часто бедны и эмоционально. Теперь почти не пишут драм о любви. То ли такие пьесы вышли из моды, то ли сама любовь – трудно сказать. Возможно, любовь ушла в далекое прошлое и сменилась поиском взаимного удовлетворения экономических и физиологических потребностей. Так или иначе, пьесы на эту тему считаются явно несовременными. Гораздо современнее про взятки, чиновников, олигархов, а еще лучше – вообще ни про что. Да и драматургу проще писать про секс, а не про любовь: уложить героев в постель (на пол, на стол) легче, чем придумывать всякие душевные движения, слова, подтексты и нюансы. Вместо полнокровных

персонажей в пьесах действуют манекены и силуэты.

Одна из главных причин активного воздействия драмы – отождествление зрителем-читателем себя с героями. Если в пьесе действуют не картонные персонажи, а люди, чьи проблемы, боли, мечты, стремления нам близки и являются частью нашей жизни, нашего общества, нашего времени, они всегда найдут отклик у зрителя. Герои должны быть живыми. Мы переживаем расцветающую любовь Анны Карениной, горечь ее разочарований и трагическое самоубийство так, как будто она была реально существующим персонажем. Литературные герои реальны. Они знакомы миллионам читателей и зрителей, которые знают их жизнь и характеры лучше, чем характер окружающих их реальных людей, нередко находят в персонажах свои черты, сочувствуют им, любят их, жалеют или ненавидят. Такими «реально существующими» людьми должны быть герои и наших пьес, чтобы их мир стал нашим миром, в котором мы живем вместе с ними.

Часто мы, драматурги, просто плохо знаем жизнь. Мы нередко вращаемся в одном и том же узком жизненном кругу, ограниченном литературными и окололитературными контактами, которые поддерживаются к тому же лишь через мобильный телефон и социальные сети. Между тем выход на широкую арену жизни, несомненно, сделал бы наши пьесы интереснее.

* * *

Попробуем просуммировать основные различия в построении характера эпосом и драмой. Эпос не ограничен объемом, протяженность драмы строго отмерена; повествователь не стеснен в выборе изобразительных средств, драматург может строить характер преимущественно через систему поступков; первый в значительной мере *описывает* характер, второй *показывает* его, *представляет в действии*; для эпоса органичны универсальные, объемные характеры, для драмы – персонажи, выступающие в определенных социальных ролях; персонаж эпоса может быть наделен каким угодно числом характерных черт, персонаж драмы проявляет, главным образом, лишь черты, необходимые для развития действия; повествователь не связан с конкретным временем и пространством, характеристика героя драмы развертывается как цепь эпизодов (или один эпизод) из жизни героя, происходящих в ограниченное время и в конкретных точках пространства; повествователь строит характер, драматург – роль; автор эпоса является единоличным создателем характера,

драматург никогда не доводит образ до предельной индивидуализации (особенно внешней) и законченности, предоставляя завершить его исполнителю.

Таким образом, хотя характер в драме менее объемен, чем характер в эпосе, они являют собой не иерархические ступени («хуже – лучше», «полноценнее – неполноценнее»), а качественно разные понятия. Их можно уподобить барельефу и круглой скульптуре. Последняя объемна, ее можно обойти со всех сторон, она не привязана к плоскости и так далее, но значит ли это, что она требует большего мастерства и имеет большую художественную ценность? Должен ли фриз Пергамского алтаря числиться во втором эшелоне искусства только потому, что его скульптуры обращены к зрителю одной стороной? Точно так же не логичнее ли предположить, что характеросложение в драме и эпосе, подобно разным видам ваяния, отличаются несходными задачами, условиями и художественными средствами, но имеют одинаковую творческую ценность и требуют разного, но равного таланта?

7. Что такое хороший актер?

Одна из важнейших задач драматурга – создание хороших ролей для актеров. В связи с этим стоит задуматься, что такое хорошая роль и что такое хорошая актерская игра. Эта тема стоит несколько в стороне от вопросов, которым посвящена наша работа. Мы выделим ей всего несколько страниц: ведь об искусстве актера написаны сотни книг.

Что такое хороший актер? Какую игру считать хорошей? Какую роль удачной? Есть ли какие-то точные, объективные критерии для оценки игры или невозможно идти дальше субъективных впечатлений, лирических разговоров о неповторимой гениальности того или иного актера или, напротив, гневной реакции на его бездарность? Создается ли репутация актера везением и рекламой или его талант неизбежно будет оценен по достоинству (или развенчан) критикой и публикой? Почему игра одного артиста нас восхищает, а игра другого в том же спектакле, в той же роли, при том же режиссере разочаровывает? На уровне интуиции нам кажется, что мы понимаем, кто хорош или лучше среднего уровня, но объяснить и доказать это очень трудно. Итак, что такое хороший актер? Попытаемся же если не найти ответ на этот вопрос, то хотя бы задуматься над ним.

Понятие «хороший (или плохой) актер» может существовать только при наличии другого полюса – публики, которая в конечном счете только и дает оценку. Актера в вакууме, без зрителя не существует. Зрители имеют разные вкусы, разный уровень образования, разный возраст. Однако эпоха, общество и страна формируют некий общий эталон, некоторое общее представление о том, что такое хороший актер и хорошая игра. Когда-то аффектация, надрыв и декламация создавали трагическому актеру славу, сейчас он показался бы невыносимым. Зрителям Комеди Франсез, привыкшим к красивой декламации, не понравился бы нынешний «шептательный реализм» и vice versa. Традиционный индийский театр, японский кабуки, Пекинская опера имеют свои эталоны актерского искусства, к европейскому театру не применимые. Все это надо обдумать и принять во внимание. Однако популярность не всегда служит мерилом качества актера, она создается везением, рекламой, телевидением, случаем. Она может свалиться и на гения, и на бездарность. Как заметил Пушкин, «невозможно ценить таланты наших актеров по шумным одобрениям нашей публики».

Как создается роль, характер? В конечном итоге роль

создается телом, мимикой и голосом. Это инструменты, которыми хороший актер должен владеть в совершенстве. У него должны быть достаточные данные, полученные от природы или путем профессиональной подготовки: звучный голос, ясная и четкая дикция, умение двигаться и владеть своим телом, привлекательная или характерная внешность. Это если не необходимое, то желательное условие. Желательное, но, разумеется, не достаточное. Что же нужно еще?

Одним из непременных свойств талантливого актера считается его способность к подражанию, к перевоплощению. Когда еще в школе ученик передразнивает голос и походку учителя, ребята, покатываясь со смеху, говорят: «Ну ты настоящий артист!» Вообще, способность перевоплощаться, изображать «другого», а не себя, и есть сущность актерской игры. Кажется, все просто и главный критерий артистического таланта найден: кто очень похоже изображает «другого», тот талантлив, а кто не очень – тот менее талантлив.

Однако что значит «похоже» и, главное, кто этот «другой»? Можно, конечно, сказать, что артист гениально и очень похоже воплотил образ Ленина или Суворова, но кто из нас их видел и с ними разговаривал? А если даже сто или двести человек их видели и помнят, то имеет ли это значение для остальных миллионов зрителей? И важна ли тут «похожесть» или требуется еще что-то другое?

Но допустим, что благодаря сохранившимся описаниям и портретам некоторые из нас, старательно изучавшие то и другое, знают, как выглядели, ходили, говорили и действовали Чапаев, Наполеон и даже Петр Первый и Юлий Цезарь. Беда в том, что актеры в подавляющем большинстве случаев изображают несуществующих и никогда не существовавших персонажей. Что, например, если актер играет Гамлета? На кого он должен быть похож? На «истинного» Гамлета? А что такое «истинный» Гамлет? Можно возразить, что такой вопрос бессмыслен, ибо Гамлет как таковой не существовал и является лишь выдуманным персонажем. Однако мы читывали Шекспира, ходили в кино и даже иногда бывали в театрах и имеем какое-то свое представление о Гамлете. Можно даже сказать, что мы создали для себя его образ по своему разумению или под впечатлением виденного фильма или спектакля. И мы ожидаем от актера, чтобы он создал образ такого Гамлета, который живет в нашем воображении. Тогда «похожесть» этого образа и будет, возможно, для нас критерием талантливости актера в этой роли.

Таким образом, понятие «похожести» остается важным в оценке актерской игры. Но оно приобретает новый смысл.

Представление о персонаже у каждого зрителя может быть разное. Задача актера заключается в том, чтобы в поединке со зрителем убедить его, что созданный им образ и есть «тот самый», «настоящий» Гамлет, открыть зрителю нечто новое в нем, заставить его вытеснить образы прежних Гамлетов или, по крайней мере, изменить свое представление о нем.

Но все сказанное пока нисколько не проясняет проблемы. Ведь актерам в большинстве случаев приходится играть персонажей, дотоле совершенно неведомых зрителю, когда ни о какой «похожести» не может быть и речи. На кого должен быть похож актер, исполняющий в современной пьесе роль инженера Иванова? Или актриса, играющая какую-нибудь Нэнси из бродвейской драмы? Мы понятия не имеем об этих героях, у нас нет никакого заранее сложившегося представления о них. Сопоставлять в этом случае образы, созданные актерами, с конкретными людьми, знакомыми нам в жизни или сотворенными нашим воображением, невозможно.

Игра артиста есть трактовка характера, созданного драматургом. Но зритель в большинстве своем не читал или не помнит пьесы. Актер своими действиями на сцене или на экране создает некий новый для зрителя персонаж, а мы должны судить, хорошо ли он это сделал или нет, хотя этот персонаж нам не знаком и не мог быть знаком и сопоставлять его не с кем. Но если даже пьеса знакома зрителю, то характера, созданного драматургом, тоже, строго говоря, не существует, а есть представление о нем, которое создал себе каждый читатель и которое он считает правильным. Многообразие же трактовок безгранично. Поэтому критерий «похожести» можно использовать лишь с большой натяжкой. А ведь есть еще пьесы и символические, и мистические, и абсурдные, актерам приходится изображать таких персонажей, как Смерть, Оно, или даже метерлинковское Блаженство Бродить По Утренней Росе Босиком. Вот тут-то снова упрямо возникает этот почти неразрешимый вопрос: что такое талантливо сыгранная роль?

Но даже если предположить, что уровень актера определяется степенью похожести его персонажа на образы каких-то людей, проблема никак не решается. Что есть реальный образ, характер? Жизнь – это тоже игра. Человек никогда не бывает «самим собой», потому что абсолютного «самого себя» не существует. Каждый день, каждый час и каждый миг он попеременно и одновременно выступает как муж, отец, сын (жена, мать, дочь), друг, любовник, начальник, подчиненный, инженер, футбольный болельщик, прохожий на улице, пассажир автобуса, водитель, пациент, грибник… Сегодня он здоров, завтра болен, сейчас весел, спустя

час мрачен. Артист должен выбрать из этих ролевых функций и эмоциональных состояний только те, которые необходимы для создания его собственной роли (разумеется, опираясь на драматурга). Найти готовые рецепты и определения очень трудно.

Популярность современного актера (и тем более актрисы) все чаще зиждется не на способности к подражанию, а на его обаянии, привлекательности, в том числе и сексуальной. Такие актеры и не стремятся подражать, изображать «другого», они из роли в роль изображают самих себя. Переход от подражания, от перевоплощения к самовыражению совершился примерно в 1960–1970-е годы. Актеры перестали густо гримироваться, носить парики, стремиться быть неузнаваемыми, непохожими на себя. Однако этот путь привел не только к достижениям, но и потерям. Об этом образно сказал С. Образцов: «Есть, по-видимому, два прямо противоположных пути в профессии актера. Первый – с помощью своих рук, своих ног, своих глаз, своего сердца показать красоту Джульетты. Второй – с помощью Джульетты показать красоту своих рук, своих ног, своих глаз, своего сердца – это продажа себя, это проституция в искусстве… Постепенно это самопоказывание дочиста разъест талант актера, даже если он у него был».

Хороший актер должен играть не себя, а роль, которую написал драматург. Отсутствие маскировки под «другого» не препятствует подражанию. Хороший актер должен, оставаясь собой, играть другого. Если же актер вообще везде и всегда остается только самим собой, он может быть интересен только в своем амплуа. Например, постарел он – и нет актера. Осталась память о красивых усах и горящем взгляде. И разумеется, самовыражение хорошо тогда, когда есть что выражать, т. е. яркая индивидуальность.

Как сказано в «Фаусте», «когда нет понятия, появляется слово». Эта формула позволяет предложить ответ на мучающий нас вопрос: талантливый актер – это тот, который создает «интересный и значительный образ» (неважно, похож он на что-нибудь и кого-нибудь или нет). Слов нет, это верно, но и тут возникают сомнения. А что, если актеру поручена роль как раз мелкого и ничтожного человека? Какого-нибудь Бобчинского или Добчинского? И что такое «интересный» и «значительный»? Чтобы устранить эти сомнения, возникает другая формула, в которой требование похожести, как будто, совсем исчезает. Талантливый актер – это тот, который играет убедительно. Но это тавтология. Актер, которому Станиславский кричит: «Верю!» – действительно талантлив. Но объяснение «талантливый актер – это актер, который играет убедительно» настолько же полезно, как

определение «талантливый актер – это актер, который играет талантливо». Надо еще ответить, как достигается убедительность и в чем и чем нас надо убедить.

Рассмотрим отношение режиссуры к актерскому таланту. Конечно, роль режиссера, особенно в наше время, огромна. Однако нынешняя чрезмерная зависимость артиста от режиссера говорит о падении актерского искусства и потере актером собственного творческого начала. Роль в театре вообще создается в значительной мере коллективно. Несомненно, велико значение художника по костюмам (такой режиссер и художник, как Н. П. Акимов, одним эскизом создавал роль). Важны, конечно, и сценограф, и художник по свету, и звукорежиссер, и партнеры по сцене… и, разумеется, драматург. Его значение в создании роли является определяющим: ведь, хотят ли это признавать или нет, характер в драме создается в основном все-таки драматургом. Цели, желания, надежды, опасения, слова и поступки персонажа создают его образ. Но на сцене этот образ воплощается живым актером. Именно он произносит слова, именно он движется и жестикулирует, именно из его глаз льются слезы, именно он совершает поступки, именно его самого, а не текст драматурга видит зритель. И вот тут появляется возможность нащупать ключ к пониманию того, что такое хороший актер. Мы снова можем вернуться к критериям похожести, убедительности, узнаваемости, но будем применять эти слова не к характерам в целом, а к элементам, из которых строится этот характер. Например, образ Офелии складывается из ее застенчивости, нежности, ранимости, недоумения, отчаяния, безумия. И если актриса сумеет достоверно, узнаваемо, «похоже» – так, что мы скажем «верю» – изобразить эти элементы характера и поведения в их сочетании и нужном соотношении, она создаст убедительный образ (неважно, знаем мы, кто такая Офелия или нет). То есть. в конечном итоге похожесть может служить критерием качества актера и меры его таланта. Чем богаче палитра роли, чем необычнее персонаж, тем труднее сыграть оттенки и сочетания этих эмоций и действий. Актер, который способен достоверно и убедительно показывать радость, страх, отчаяние, веселье, развязность, робость, льстивость, нетерпение, гнев и так далее, может создать узнаваемый и достоверный цельный образ, и тогда мы назовем его хорошим артистом. И не эмоции «вообще», а конкретные чувства конкретного героя в конкретных обстоятельствах.

Однако одной этой похожести в изображении эмоций, поведения и поступков еще недостаточно, чтобы признать актера талантливым. Узнаваемым быть надо, но при этом надо быть еще и неожиданным. Узнаваемые способы поведения для похожего

изображения эмоций необходимы, но они превращаются в штампы, если не несут на себе отпечаток индивидуальности артиста и изображаемого персонажа. Необходимый элемент таланта – способность удивлять, быть неожиданным, открывать нам что-то новое, что нам самим не пришло бы в голову, чего мы не знали, не видели, о чем не догадывались и чего бы не сделали сами, если бы исполняли эту роль. «Чем будем удивлять?» – спрашивал знаменитый режиссер. Однако стремление удивлять (и тем более эпатировать) не должно быть самоцелью (это обычно приводит к печальным результатам). Способность удивлять должна быть органическим свойством артиста. Видимо, это соединение в игре похожести и неповторимости, узнаваемости и неожиданности и является признаком талантливости актера.

Актер может играть всегда талантливо, иногда талантливо или же талантливо лишь в определенных ролях, спектаклях и амплуа. К тому же многое зависит не от самого актера, а от исходного литературного материала, его трактовки, партнеров, публики и т. д. Ведь причиной актерской неудачи могут быть плохой текст, или чуждый ему образ, или режиссер, чьи установки он выполнял, и т. д. А присуща ли она конкретному актеру всегда и везде – это другой вопрос и, в общем, не столь важный. Сейчас не об этом речь. Важнее понять и определить вообще, что такое хорошо и что такое плохо, что такое вообще талантливая игра. Неужели нет иного выхода, как ограничиться банальным «о вкусах не спорят»? Возможно ли вообще решить эту проблему? Ведь небольшое эссе, составляющее эту главу, не имеет целью изречь непреложную истину. Оно скорее является приглашением искать эту истину вместе.

В любом случае драматург должен заботиться о том, чтобы диалог, подтекст, сценические ситуации, повороты сюжета, черты внешности и характера персонажей, их физические действия, всевозможные штрихи и детали давали возможность актеру создать интересную и значительную роль даже при небольшом количестве реплик.

8. Язык драмы

Литературные особенности языка драмы

«А вечерами музыка, звуки скрипок и треугольников, мерцание свечей, трепет и колыхание занавесок на высоких окнах в темноте апрельской ночи, шуршание кринолинов в вихрящемся кругу серых мундиров – гладкие обшлага солдат, золотые нашивки офицеров, – если это и не война аристократов, джентльменов, то, во всяком случае, армия джентльменов, где рядовой и полковник обращаются друг к другу по имени – не как два фермера в поле за плугом, не как продавец и покупатель в лавке возле ящиков с сыром, кусков ситца и бочонков с колесной мазью, а как джентльмены – либо поверх округлых плеч своих дам, либо за бокалом домашнего вина или привозного шампанского – музыка, последний вальс каждый вечер, пока в ожидании отправки на фронт проходят дни; нарядный суетный блеск в черной ночи – она еще не катастрофа, а всего лишь темный фон; извечная благоуханная последняя весна юности; напоенные ароматом цветов бессчетные рассветы того апреля, мая и июня; звуки рожков врываются в сотни комнат, где, разметав локоны черных, каштановых и золотистых волос, спят беззаботным сном праведниц сотни обреченных на вдовство невест».

Вот образец языка, совершенно недоступного драме. Приведенная фраза взята (с некоторыми сокращениями) из романа Фолкнера «Авессалом, Авессалом!» как пример блестящей словесной живописи, которой в совершенстве владеют мастера повествования и которую столь редко можно встретить в драме. Именно из-за видимой скупости языка драму числят иногда второстепенным родом литературы.

Что обычно считается достоинствами литературного языка? Разумеется, образность, метафоричность, лексическое богатство, яркость эпитетов и т. п. Нетрудно, однако, заметить, что, когда говорят о литературных достоинствах, на самом деле имеют в виду язык прозы, повествования; при этом автоматически предполагают, что никаких различий в критериях качества языка драмы и языка прозы нет и что язык драмы должен быть таким же богатым, образным и глубоким. Действительно, можно ли считать словесностью тексты, которые едва ли превосходят обычные житейские разговоры? Поэтому язык драмы служит мишенью критики еще чаще, чем характеры. Иногда, впрочем, даже и

критиковать перестают: это ведь не роман – да что там роман! – вообще не литература…

В этих упреках справедливо только одно: драма – это действительно не роман. Она не может сравниться с эпосом богатством и красочностью языка, это бесспорно; но она и не должна к этому стремиться. Язык драмы по своему назначению, содержанию, образному строю, функциям – короче говоря, по всем параметрам настолько отличается от языка эпоса, что всякое их сравнение, проводимое в категориях «лучше – хуже», может выявить лишь невежество того, кто такое сравнение предпримет. Язык драмы может, конечно, быть убогим и неточным. Но критерии его оценки должны основываться на законах *драмы*, а не другого рода литературы. Как писал Дидро, «*все возражения против этого жанра доказывают только одно: что им трудно овладеть, что это не детская забава и что он требует больше искусства, знаний, серьезности и силы ума, чем имеется обычно у тех, кто посвящает себя театру*».

Лев Толстой, будучи прозаиком, считал поэзию Пушкина «дребеденью»«(очевидно, еще и потому, что судил ее с точки зрения повествователя). Представим, что мы будем рассматривать литературные достоинства «Войны и мира» исходя из критериев, предъявляемых к лирической поэме. Роман не выдержит никакой критики: нет рифмы, нет ритма, нет мелодики, нет организующего деления на строфы, нет таинственной недосказанности и невыразимости, столь свойственной поэзии, и т. д. И тогда начинаешь задумываться: а не стоит ли одна пушкинская фраза «Когда б не смутное влеченье чего-то жаждущей души…» целого романа? Да и можно ли сравнивать поэзию и прозу? Однако драму часто судят по критериям другого рода литературы.

Каким же должен быть драматический диалог? Как его писать? Как его произносить? Как его играть? Что такое вообще диалог? И чем отличается драматический диалог от обычного диалога? Проблемы теории диалога (и письменного литературного, и устного в его различных формах) очень сложны и изучаются со времен Аристотеля. Однако в большинстве случаев диалог рассматривается с весьма общей философской или культурологической точки зрения. Драма и драматический диалог в таких работах вообще не упоминаются, и нередко эти работы сводятся лишь к очередному цитированию и толкованию взглядов Сократа, Гегеля, Бахтина и других мыслителей (например, работа Д. Каллаевой).

Если же в поле зрения исследователей и попадает драматический диалог, то на деле изучаются не диалог как

таковой и его специфические черты, а произведения или взгляды того или иного драматурга (например, в диссертации Кан Су Юн диалог в произведениях М. А. Булгакова рассматривается «с христианской точки зрения»). Не отвергая полезности таких частных исследований, рассмотрим общие принципиальные проблемы драматического диалога.

Диалог в драме пишется совсем иначе, чем в повествовании, и он выполняет функции, роману недоступные и неизвестные. Одним только диалогом надо решить все задачи, стоящие перед художественным произведением, и вдобавок сделать его сценичным. Поэтому построить драматический диалог намного труднее, чем в романе или повести. Вольтер как-то обронил, что о ценности искусства надо судить по трудности его создания, а драма – труднейший род искусства.

«Можно сказать, что для драмы требуется, кроме таланта литературного, еще великое умение создавать столкновение желаний, разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств». С этими словами Горького нельзя согласиться только в одном: разве «великое умение создавать столкновение желаний» и так далее не есть проявление таланта литературного? Разве для разработки сюжета, композиции, характеров и – что самое трудное – сценического, драматургического плана требуется меньшее литературное дарование, чем для написания метких и сочных реплик? Еще Аристотель подчеркнул, что драматическому «*поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров*» (т. е. сюжета и действия, а не реплик) и что «*начинающие писать сперва более успевают в слоге и в изображении характеров, чем в сочетании действий*». «Е*сли кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий*». Дидро тоже отметил, что «*талант к расположению событий встречается реже, чем талант к выбору верной речи*». Не потому ли и хороших драматургов меньше, чем прозаиков?

В прозе диалог – это лишь один из элементов произведения и обычно не самый главный и сопровождаемый пояснениями; в драме же диалог – это все. И не потому, что нет ничего другого (сюжета, композиции, характеров, идеи, поступков, физических действий и пр.), а потому что диалог обнимает и выражает собой все. В конце концов, что такое пьеса? Это хорошо составленный план спектакля, реализованный в диалогах.

Основная беда многих современных пьес – увлечение

разговорами и неумение организовать действие и сюжет посредством диалога. Пьесы многословны, персонажи болтливы, они подолгу говорят, бранятся, острят, изрекают афоризмы, рассуждают о смысле жизни и судьбах родины, а действие стоит. Становится неинтересно, пропадает магическое «что будет дальше?», и уже на четвертой странице/минуте читатель/зритель понимает: дальше не будет ничего или будет очень мало.

Диалог – это, прежде всего, не цепь слов, а цепь поступков, событий, положений и действий, конфликт, борьба, мотор движения пьесы. «*Искусные словесники, обладающие даром звонкой, остроумной и зажигательной фразы, редко пишут талантливые, остающиеся в репертуаре произведения, потому что увлекаются способностью, как жемчуг, нанизывать слова вместо того, чтобы, углубляясь в каждую пядь событий, все время думать о ходе их».* Так писал сто лет назад выдающийся деятель театра А. Кугель. Ту же мысль другими словами выражает в наше время известный американский кинодраматург Уолтер Бернстайн: «*Если вам легко даются диалоги, вы можете попасться в ловушку. Вы пишете отличные реплики, которые приятно послушать. Но на самом деле вы ничего не делаете. Диалог должен быть функциональным».*

Текст пьесы пишется еще с учетом желаемой для автора реакции зала: смех, удивление, любопытство, волнение, страх, негодование. Диалог, передающий информацию, но не возбуждающий эмоций, не прозвучит в театре. Именно эмоции делают все значимым.

Помимо прочего, диалог должен быть написан таким образом, чтобы предоставить театру и актерам определенную свободу. Должна ли, например, жена в сцене ссоры с мужем подробно объяснять, в какой степени и за что именно она обижена, если можно просто капризно надуть губки, или демонстративно листать книгу, или сосредоточенно глядеть в окно? Это и сценичнее, и более отвечает жизненной правде. Вот почему драматический текст всегда неполон, «не прописан», недосказан: автор пьесы все время помнит, что актерам нужно оставить «воздух». Критики единодушно усматривают в этой недосказанности драмы «бедность», «убогость» и тому подобное, тогда как она требует величайшего опыта и мастерства. Чехов, например, отказался в «Трех сестрах» от превосходно написанного монолога Андрея о семейной жизни, заменив его знаменитым «Жена есть жена». Действительно, литературными красотами эти три слова не блещут, но что поделать – у драмы свои законы. Ее сценичность обратно пропорциональна ее «литературности». Для нее чрезвычайно характерны случаи,

когда, выражаясь словами Лотмана, «*неупотребление того или иного элемента, значимое отсутствие, "минус-прием" становится органической частью графически зафиксированного текста*». Это еще раз подтверждает: в драме важны не только слова, но и нечто вне слов. Ее можно уподобить бублику: пусть дырка – ничто, пустое место, но без нее бублика нет. Вспомним и один из афоризмов знаменитого китайского философа Лао-цзы: «*Тридцать спиц сходятся в ступице, но как раз промежутки между ними составляют суть колеса. Из глины делаются горшки, но как раз пустота внутри них составляет суть горшка*». Такова и драма!

Ремарка, ее место и значение в драме

Значение ремарок

Разделим текст пьесы на звучащий (его единственно и слышит зритель), который назовем *диалогом*, и незвучащий, который назовем *ремаркой.* Драма, как мы уже отмечали, состоит *почти* из одного диалога, но именно это «почти» существенно, так как напоминает, что, помимо звучащих слов, есть и слова немые, но весьма важные. Их значение отнюдь не ограничивается информацией. Набранные мелким шрифтом, незаметные и непроизносимые, они играют тем не менее огромную роль *в организации* драмы. Обозначая место и время действия, состав действующих лиц всей пьесы и каждой сцены, появление и уход персонажей, их физические поступки («закалывается», «моет посуду», «становится на колени»), членение драмы на акты, картины и эпизоды, задавая темп событий и эмоциональную окраску диалога, характеризуя внутреннее состояние действующих лиц («взволнованно», «растерянно», «нагло»), указывая, кто произносит реплику и к кому она обращена, ремарки дают основу построения пьесы как зрелища.

Роль и место ремарки в драме, ее значение, характер ее употребления, мера ее использования редко обсуждается в литературоведении. Между тем эти вопросы важны. Представим себе сцену свидания замужней женщины с любовником. Краткая, никем не произносимая ремарка «*Входит муж»* может знаменовать крутой поворот действия, трагическую или комическую перемену в судьбе героев. Таким образом, самая короткая ремарка порой превосходит по значимости длинную реплику. Значение ремарок в драме мы так или иначе уже затрагивали в этой работе. Необходимо рассмотреть эту тему более подробно.

Цель ремарок – создать зримый и слышимый образ спектакля. Ведь драма – это не просто разговоры, не просто диалог – это «спектакль на бумаге», герои которого не только произносят слова, но и живут, двигаются, действуют в какой-то среде, имеют плоть и кровь, любят, страдают, стремятся достичь своих целей и исполнения своих желаний.

Игровая форма драмы в значительной мере создается ее конструкцией, ее сюжетной и сценической разработкой, находящими свое частичное выражение в системе ремарок. Их количество и объем могут быть очень различны. Шоу не стеснялся писать ремарки длиной в полторы страницы, полагая, что таким образом они лучше всего будут содействовать уяснению замысла драматурга и проявлению его личности в этом «безличном» роде литературы. И он был по-своему прав. Корнель и другие классицисты вообще не пользовались ремарками (исключая, конечно, обозначения действующих лиц) – и тоже были правы. Роль, форма и объем ремарок менялись на каждом этапе развития театра.

Типы ремарок

Чаще всего употребляются ремарки четырех основных типов:

1. Структурные ремарки. К ним относятся:

Список действующих лиц (иногда с указанием их возраста, родственных связей *(«его жена», «ее сын», «его сестра»)*, положения и занятия *(«король Дании», «начальник отдела», «майор полиции»)* и даже черт внешности и характера *(«Василий – суетливый молодой человек невзрачной наружности»)*.

Указания на структурное деление пьесы: *«Акт первый», «Действие третье», «Сцена 4»*, «*картина VI», «Конец»* и т. п.

Указания на появление персонажей на сцене и их уход: *«Входит Гамлет»; «Ольга убегает»; «В комнату врывается Андрей»* и т. п.

Указания на место и время действия: *«Кухня в доме Елены»; «Зал суда»; «Утро следующего дня»; «Три года спустя»*.

Указания на то, кто произносит реплику и к кому она обращена: *Сергей. (Анне.)*

2. Ремарки, обозначающие физические действия персонажей: (*«Срывает с нее платье», «Становится на колени», «Быстро идет направо», «Нервно стучит ключом по столу», «Плачет»*).

3. Ремарки, обозначающие характер речи персонажей – темп,

громкость, интонацию, эмоциональную окраску: «*Тихо»; «Кричит»; «Смущенно»; «Взволнованно»; «Торопливо»*. Применение ремарок такого типа мы рассмотрели ранее в разделе «Диалог драмы как звучащая речь».

4. Ремарки, характеризующие персонажей: «*Входит Эльмира. Это красивая молодая светловолосая женщина с черными глазами. Она одета в открытое вечернее платье, в ее руках веер. Держится она спокойно и невозмутимо*».

Ремарки первого типа необходимы. Они являются формальным отражением глубинного творческого процесса создания драмы – разработки сценической структуры пьесы. Об этом речь пойдет в главе о композиции (гл. 9). Ремарки прочих типов могут быть желательны и полезны, но чаще они бывают излишни или даже вредны.

Ремарки каждого типа могут иметь характер более или менее подробных описаний и даже авторских отступлений. Но об этом поговорим чуть ниже.

Развернутые ремарки

Иногда авторы не ограничиваются ремарками-обозначениями, но вводят их в виде развернутых литературных текстов. Например, в списке действующих лиц пишут не просто «Таня», а примерно так:

«ТАНЯ – 27 лет, веселая разбитная девица с ярко-рыжими волосами. Очень любопытна, хотя делает вид, что не интересуется чужими делами. Каждый из нас не раз встречал таких и на работе, и в гостях у кого-нибудь на вечеринке. С ними лучше держать ухо востро».

Такие ремарки вполне допустимы, но надо помнить, что далее последует текст пьесы, и если там Таня не будет вами обрисована именно такой девушкой и вы не объясните, почему она должна быть именно рыжей, а не, скажем, блондинкой, и какую роль цвет ее волос и она сама играют в пьесе, то ее характеристику придется поменять. А если она будет у вас показана именно такой, то зачем было подробно описывать ее в списке персонажей?

То же относится ко всяким описаниям – интерьера, пейзажа, одежды и пр. Раньше, когда еще не существовало профессии режиссера и когда сценография была натуралистичной, драматурги описывали сценическую обстановку очень подробно:

слева диван, справа рояль, сбоку кресло, в центре стол и стулья, стол накрыт красной скатертью, на полу ковер, вдоль стен полки с книгами, дверь справа туда, дверь слева сюда, в раскрытое окно видно озеро, за ним лес, в саду качается гамак… Теперь сценография использует условный язык, ею занимаются художник и постановщик; они постараются выразить посредством ее и стиль пьесы, и ее атмосферу, и ее ведущую мысль, и признаки эпохи, и характер персонажей, живущих в этом помещении, и пространство, в котором действуют актеры в соответствии с задуманными мизансценами. Драматургу же обычно достаточно лишь обозначить время и место: «Просто обставленная комната в дачном доме», «Городская улица, вечер», «Фойе дорогой гостиницы» и т. п. То же относится и к реквизиту: обозначить только то, что важно для пьесы и что должно быть задействовано в спектакле (например, соломенная шляпка в «Соломенной шляпке» Лабиша, пистолет, который должен выстрелить, газета, в которой прочитают важное объявление, и т. п.).

И повторим еще раз: мало задать диалогу нужную интонацию, а персонажу – его положение на сцене, мало вставить хорошие и полезные ремарки – надо еще дать исполнителю определенную степень свободы. Драматург должен лишь задать условия игры, но не навязывать мелочно все ее детали. Если предписать через диалог и ремарки все мысли, чувства, намерения, движения, оттенки физического состояния персонажей, актеры будут лишены свободы сотворчества.

Ремарки – очень важная составляющая часть пьесы, но надо пользоваться ими к месту и в умеренных дозах.

Польза и вред ремарок

Драматург может сообщить в ремарках пусть немногие, но очень важные сведения о героях: возраст, семейное и социальное положение, речь, внешность, манеру держаться и прочее, но лучше все это выразить диалогом и сценическими ситуациями. Правда, исполнители не всегда внимательно анализируют текст, его скрытые смыслы и оттенки. Поэтому не лишне им впрямую кое-что подсказать. Однако даже скупые указания возраста, характера родства, положения и тому подобное («Клавдий – король, Гертруда – его жена»), нередко сообщаемые в списке действующих лиц, не являются, вообще говоря, необходимыми и служат лишь удобству читателей и постановщиков. Драматург же в любом случае должен как можно раньше и яснее обозначить диалогом для зрителя вводимых персонажей, их имена, возраст,

профессию, отношения родства и т. д. Плохо, если зритель вынужден весь первый акт заглядывать в программку, чтобы по списку действующих лиц догадаться, кто есть кто на сцене. А ведь так просто ввести в диалог реплики типа «Маша, ты опять поссорилась с мужем?» – «Нет, мама, у нас с Николаем все в порядке». Тогда нам сразу станет ясно, что на сцене находятся Маша и ее мать, что Маша замужем, что мужа зовут Николай и что у нее с ним проблемы. О недостатках характеристики персонажей только посредством ремарок подробнее говорилось в гл. 6.

Очень часто драматурги пишут многочисленные и подробные ремарки примерно такого типа: «*Он подходит к ней, пристально смотрит ей в глаза. Она отводит взгляд в сторону. Он поворачивается и направляется к двери. Она отходит направо и садится на диван. Пауза».*

Такие ремарки – это режиссура, а не драматургия. Должно ли ремарками мелочно диктовать театру, в каком углу стоит стол и сколько шагов вправо должен сделать герой? Автор должен не подменять постановщика, а заниматься своим делом. Возможно, ему самому сцена видится именно так, но это вовсе не значит, что театр должен ее так и воспроизвести. Режиссер может найти и более сильную мизансцену. Столь же излишни обычно и указания на характер произношения реплик: «*Тихо», «Кричит», «Медленно», «Весело», «Грустно», «Беззаботно»*. Некоторые режиссеры, как когда-то Гордон Крэг, считают даже, что, делая ремарки, драматург вмешивается не в свою область и тем самым «оскорбляет театр».

Драматургу лучше обратить внимание на сам диалог. Если с его помощью выражаются и характер ситуации, и эмоции персонажей, то актеры сами найдут нужную интонацию (по крайней мере, надо на это надеяться). Кроме того, ремарки, не подкрепленные диалогом и ситуацией, не обязательно превращают физическую активность в драматическое действие.

Вред ремарок заключается в том, что драматург, вместо того чтобы выражать суть происходящего в пьесе через действенный диалог (который только и воспринимают зрители), переносит акцент на ремарки – своего рода постановочные указания, которые далеко не всегда диалогу соответствуют или вообще являются лишними и даже мешают постановщику и актерам. Драматург пишет в ремарке «взволнованно», а диалог вялый, педантичный и спокойный; драматург в ремарке пишет про синее платье, но из диалога вовсе не следует, что оно должно обязательно быть синим и почему это важно; вполне возможно, что постановщик захочет решить спектакль в черно-белых тонах.

Драматург называет персонажа в ремарке «Константин Спиридонович Феоктистов», но в диалоге все называют его просто «Костя», ни разу не упоминая ни отчества, ни фамилии.

Ремарка есть прямое указание, а театру присуще инстинктивное сопротивление прямым авторским подсказкам и советам. Они мешают актерам и режиссерам привносить свое. Да драматург и не должен предписывать актерам, в каком углу сцены им находиться, как им надлежит двигаться, играть и произносить каждое слово. Выше было описано подробнее, как выражать через диалог без употребления ремарок физические действия персонажей, их отношения и эмоциональное состояние, время и место действия.

Э. Бентли в своей книге «Жизнь драмы» справедливо замечает, что чрезмерное количество ремарок «вполне возможно, указывает на то, что в драматурге сидит не нашедший себя романист. И наоборот, прирожденный драматург не нуждается ни в каких сценических ремарках: реальная действительность – такая, какой он ее видит, и в той части, в какой он ее видит, вмещается в рамки диалога и может быть выражена через диалог».

Теперь надо подробнее остановиться на взаимоотношениях ремарки и диалога при создании пьесы как «записи спектакля».

Язык драмы как запись спектакля

Поскольку пьеса рассчитана на сценическое воплощение, ее язык должен быть своеобразной записью спектакля, который разыгрывается сначала в воображении драматурга, а затем может быть воплощен на сцене. Драматург, когда пишет диалог, должен видеть сцену, на которой действуют его персонажи, и слышать слова, которые они говорят. Диалог – это не только обмен словами. В нем должна быть закодирована видимая составляющая спектакля: внешний облик персонажей, их физические действия, обстановка и время действия – короче, весь спектакль в целом. Это очень важное, можно сказать, решающее отличие языка драмы от языка прозы.

Представьте, что вы смотрите в театре спектакль на неизвестном для вас языке. Диалог для вашего уха исчезнет, но представление сохранит известную цельность и смысл. Мимика, жесты, поступки, возраст и внешний облик персонажей, обстановка, костюмы (современные, национальные или исторические) скажут вам очень многое о взаимоотношениях действующих лиц и содержании пьесы. Значит, драма, представление существует в какой-то мере и вне произносимого

текста. Можно подумать, что зрелищная часть драмы есть результат работы театра, но это верно лишь отчасти. Чтобы убедиться в этом, попробуем провести обратный опыт: наденем наушники с синхронным переводом и закроем глаза. Так мы вернем драме текст, зато уберем ее зрительное воплощение. Получится вроде трансляции спектакля по радио, «театр у микрофона». И что же? Наша фантазия без труда возместит невидимую сцену и дополнит диалог зрительными образами происходящего. Это означает, что исходным материалом для видения пьесы (хотя бы обобщенного) мы обязаны драматургу, а не театру, который дает пьесе не сценическую жизнь вообще (она в известном смысле существует объективно даже у драм, ни разу не поставленных), но ее конкретный вариант, одну из возможных интерпретаций.

Процесс сочинения драмы в общих чертах таков. Драматург хочет выразить свои идеи посредством событий, происходящих в определенной исторической, национальной и социальной среде. Он представляет – хотя бы очень приблизительно – обстановку сцены, костюмы, реквизит. Он «видит» персонажей, которые входят, выходят, совершают поступки, действуют. И, разумеется, говорят. И автор записывает все, что он видит и слышит. Так что сочиняет он не диалог, а нечто большее – драму. Приравнивать эти два понятия, хотя они текстуально почти совпадают, будет грубейшей ошибкой. *В текст драмы входит запись ее и слышимой, и зримой составляющих.*

Вспомним, как изображает М. Булгаков процесс создания драмы в своем «Театральном романе». Автор пьесы наблюдает действие в «трехмерной картинке», в «коробочке», в «волшебной камере» своего воображения. Зримая часть драмы видится автором очень отчетливо, его герои «и двигаются, и говорят». Остается только записать увиденное, а это «очень просто»: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует».

Таким образом, текст драмы есть не что иное, как запись спектакля, разыгранного в воображении драматурга. «*Я не понимаю, как может поэт приступить к сцене, если он не представляет себе действия и движения введенного им персонажа. Именно этот призрак и подсказывает первое слово, а первое слово определяет все*», – писал Дидро.

Итак, кроме речи персонажей, драматург задает им определенное сценическое поведение, *внеречевое существование*. Произнеся, например, слово «здравствуйте», персонаж проявил свое существование речью. Но кроме этого и одновременно с этим он может совершать тысячу разных действий: снимать плащ, жать кому-то руку, улыбаться или проявлять холодность; он мог

вернуться из далекого путешествия или, напротив, забежать по-соседски на минутку. Вся эта система поведения создается рядом приемов, иногда простых, иногда сложных, иногда не находящих явного выражения в диалоге, а порой четко в нем выписанных. Обе формы существования – речевая и внеречевая – взаимозависимы, в какой-то мере совпадают, иногда противоречат друг другу; во всяком случае их отношения довольно сложны.

Необходимость обеспечения драматургом зримого, играемого элемента драмы, ее «пантомимы» была осознана еще в XVIII веке. По Дидро, «пантомима – это картина, которая жила в воображении художника, когда он писал, и он хотел бы, чтобы она появлялась на сцене всякий раз, когда его пьесу играют». Он подчеркивал, что «пантомима является составной частью драмы, что автор должен серьезно заняться ею», что «если он не видит и не ощущает ее, он не сможет ни начать, ни вести, ни закончить сцену хоть сколько-нибудь правдиво, и что жест нередко должен быть указан вместо речи… Во время представления нельзя ни отнять ее у пьесы, в которой она есть, ни придать ее пьесе, в которой ее нет… Описывал ли автор пантомиму или нет, я с первого взгляда узнаю, видел ли он ее перед собой, когда творил. Построение пьесы будет совсем другим, сцены примут совсем другой оборот; это почувствуется в диалоге. Можно ли предположить у всех способность воображать картины? Да и все ли авторы драматических произведений ею обладали?»

Но еще раньше те же советы давал авторам драмы Аристотель: «*При составлении фабул и обработке их языка необходимо представлять события как можно ближе перед своими глазами. При этом условии поэт, видя их совершенно ясно и как бы присутствуя при их развитии, может найти подходящее и лучше всего заметить противоречия».*

Теоретики кинодрамы Дэвид Говард и Эдвард Мабли утверждают:

«*Первоначальное видение фильма остается прерогативой сценариста. Тот, кто придумывает историю, первым “видит” фильм, пусть даже у себя в голове и на листе бумаги. Сценарист должен четко сознавать, что именно зритель увидит, услышит и, самое важное, испытает, когда посмотрит фильм».* То же самое относится и к театральному драматургу.

Американский сценарист, режиссер, продюсер и актер Эрнест Леман пишет: *«Я вижу все. Точно проигрываю сцену в своей голове. И никогда, никогда не пишу только диалог, я всегда мысленно проигрываю всю сцену».* О том же говорит теоретик диалога Роберт Макки: «*Писатели – это импровизаторы, которые исполняют*

роли, сидя за компьютером, меряя шагами комнату, играя за всех своих персонажей: мужчин, женщин, детей, монстров. Мы устраиваем представление в своем воображении».

Итак, драматург сочиняет не просто разговоры, а все зрелище в целом – спектакль. Вместе с тем пьеса почти ничего, кроме диалога, не содержит. Как же разрешается это противоречие? Очевидно, «пантомима», созданная воображением автора, должна находить какое-то выражение в словесной записи пьесы, иначе она останется «вещью в себе», заключенной в черепной коробке драматурга и для нас недоступной. Чудес не бывает. Если зримый компонент пьесы существует, то искать его следует только в словах.

Как строится зрительная часть спектакля с помощью ремарок, более или менее очевидно. Создавая пьесу, автор обозначает место действия («квартира», «берег моря», «улица», «деревенский дом» и т. д.), время действия («наше время», «начало XIX в.», «утро», «ночь» и т. д.), состав действующих лиц. Он указывает, кто в каждый момент находится на сцене, когда герой появляется на ней, и когда и почему он ее покидает. Он описывает эмоциональное состояние персонажей, дает мотивировку их действий и создает ситуацию, которая определяет поведение действующих лиц. Более того, в ремарках он дает указания для постановки, беря на себя роль художника и режиссера: описывает (иногда очень детально) сценическое пространство, поведение, внешность и одежду действующих лиц. Другое дело, что театры не всегда понимают и принимают эти указания буквально, да автор и не ожидает этого. Если драматург пишет, например, в ремарке «Побледнев» или «Краснея», он понимает, что актер может изобразить страх или стыд другими способами.

Однако зрительный и эмоциональный ряды будущего спектакля выстраиваются (должны выстраиваться) в пьесе не только и не столько ремарками, сколько диалогом. Только надо уметь этот диалог писать (и читать). Поясним на конкретных примерах.

ОНА. Зачем вы говорите мне это?

ОН. Вы знаете, зачем.

ОНА. Это доказывает только то, что у вас нет сердца.

ОН. То, о чем вы сейчас говорили, была ошибка, а не любовь.

ОНА. Если вы любите меня, как говорите, то сделайте, чтобы я была спокойна.

ОН. Я вижу возможность отчаяния, несчастия… или я вижу возможность счастья, какого счастья! Разве оно

невозможно?

ОНА. Так сделайте это для меня, никогда не говорите мне этих слов, и будем добрыми друзьями.

Где находятся наши собеседники – в гостиной, в кафе, в парке? Что они делают во время разговора – сидят, качаются на качелях, скачут на лошадях? Искренен ли мужчина в изъяснении своей любви или он занимается ферлакурством – попросту говоря, волочится? Истинна или притворна ее холодность? Диалог сам по себе не отвечает на эти вопросы, не дает возможности нарисовать зримую линию поведения персонажей, не будит нашего зрительного воображения. Конечно, приведенный отрывок слишком краток, чтобы дать нам верное представление о происходящем; однако, быть может, дело еще и в том, что этот диалог построен не по законам драмы, а по законам повествовательных жанров, что неудивительно, так как он заимствован из романа «Анна Каренина» (с пропуском речи повествователя между репликами). Все, что происходит с героями вне их речи, романист без труда сообщает в описаниях – своего рода «ремарках», отчего диалог не только обрастает внешними приметами происходящего (чаепитие в светской гостиной), но и раскрывает свой подлинный смысл, отнюдь не явствующий из одной лишь оболочки слов:

«– …Я вижу возможность отчаяния, несчастия… или я вижу возможность счастья, какого счастья! Разве оно невозможно? – ***прибавил он одними губами; но она не слышала.***

Она все силы ума своего напрягла на то, чтобы сказать то, что должно; но вместо того она остановила на нем свой взгляд, полный любви, и ничего не ответила.

«Вот оно, – с восторгом думал он. – Тогда, когда я уже отчаивался и когда, казалось, не будет конца, – вот оно! Она любит меня. Она признается в этом».

– Так сделайте это для меня, никогда не говорите мне этих слов, и будем добрыми друзьями, – ***сказала она словами; но совсем другое говорил ее взгляд***».

Повествователь, как видим, решает такие проблемы «ремарками» без особого труда. Кроме приведенного отрывка, Толстой очень подробно описал отношения Анны и Вронского на предыдущих страницах романа, и это делает смысл их диалога еще более ясным.

Сравним еще раз полную и усеченную формы процитированного диалога Анны и Вронского. Как сильно различаются по смыслу состав слов и их истинное содержание! Нечто подобное обычно встречается и в драматическом диалоге,

только смысл слов должен там раскрываться не другими словами, а созданием путем диалога игровой, сценической ситуации.

Можно сказать, что роман состоит, главным образом, из «ремарок» с небольшими вкраплениями диалога. А как же строить внеречевую линию поведения персонажа (т. е. действия актера помимо воспроизведения текста, произнесения слов) драматургу? Можно, конечно, воспользоваться тем же способом – ремаркой, но злоупотреблять ею нельзя, а иногда и бесполезно. Однако драма может изобразить внешность, костюмы, поведение, поступки, мотивы и эмоциональное состояние своих героев посредством одного лишь диалога. Вот тому характерный пример (правда, тоже не из драмы, но это неважно):

Не спится, няня, здесь так душно!
Открой окно да сядь ко мне.

В этой простой на вид реплике задана и внешняя форма поведения, и, что важнее, линия внутреннего переживания обеих участниц действия. Няня, удивленная тем, что барышне вдруг стало душно в прохладной комнате, идет тем не менее к окну, отворяет его и садится у постели Татьяны. Девушка взволнована, возбуждена, она действительно задыхается. Ей хочется рассеяться, излить душу (с кем, кому – неважно), и она просит няню не уходить. Так – с помощью слов, но как бы и вне их – создается целая система сценического поведения участниц диалога. Эти слова можно не только произнести, их легко и играть. Зрительный ряд сцены явственно ощутим. Это уже не просто диалог, это диалог драматический. Недаром Пушкин переводит действие в настоящее время («Татьяна в темноте не спит»), вставляет ремарки и убирает авторский текст.

Сочиним теперь маленький эпизод и посмотрим на его примере, как практически выстраивается драматургом система внеречевого поведения персонажей (т. е. зримая составляющая придуманного им спектакля) одним только диалогом, **без ремарок**.

ОН. Это ты?! Что случилось?

ОНА. Ничего.

ОН. На тебе лица нет! И руки ледяные. Скорее ляг, согрейся. Дай я накрою тебя одеялом. Лежи, а я поставлю пока чай.

ОНА. Спасибо. Я оторвала тебя от работы…

ОН. Пустяки. Откуда ты?

ОНА. Из дому.

ОН. Шла ночью через весь город одна в такой мороз?

Теперь опишем системой ремарок внеречевые действия персонажей (а также психологический фон и вообще зримый, играемый ряд сцены), продиктованные этим диалогом.

«*Морозная зимняя ночь. Мужчина у себя в комнате работает за письменным столом. Звонок в дверь. Мужчина удивленно смотрит на часы: далеко за полночь. Он идет отворять дверь. Входит Женщина, усталая и бледная. Она еле держится на ногах, ее сотрясает озноб. Мужчина удивлен и ее приходом, и ее состоянием. Он берет ее за руки и понимает, что она закоченела. Он почти силой заставляет Женщину прилечь на диван и укрывает ее теплым одеялом. Ей неловко, но она не сопротивляется. Мужчина торопится согреть чай*».

Кроме этих прямо вытекающих из текста действий и психологических состояний, приведенный диалог содержит и другие важные сведения. Мужчина, видимо, человек умственного труда, у него дома срочная работа (это дает актеру дополнительные штрихи к рисунку роли.) Пришедшая к нему женщина (мать, дочь, возлюбленная – этого мы пока не знаем) живет не с ним, но они достаточно близки (на «ты», и он знает, где она живет). У нее что-то случилось. Город, в котором они живут, довольно велик (пришлось идти издалека). Мужчина относится к женщине достаточно хорошо, а может, в чем-то виноват перед нею. Чувствует она себя не совсем ловко. Из предметов обстановки и реквизита надо иметь диван, письменный стол, компьютер, настольную лампу, настенные часы, разбросанные по столу бумаги, одеяло. Желательно как-то обозначить, что на улице зима: окна в «морозе», меховое пальто и ушанка на вешалке, осыпавшаяся новогодняя елка.

Есть ли что физически играть актерам, помимо произнесения текста? Безусловно. Эту сцену без труда можно играть полчаса. Вот Мужчина что-то с увлечением пишет или сидит за компьютером. Поздно, он устал, но бросать работу не хочется. Он делает разминку с гантелями, варит себе кофе и, рассеянно прихлебывая из чашки, снова принимается за работу. У Женщины роль еще более выигрышная и насыщенная действием. Усталая, дрожащая, бледная, едва держащаяся на ногах – как легко и приятно играть такую подстреленную птицу!

Все это *непосредственно* вытекает из диалога, диктуется им, задается. А можно еще пофантазировать в отношении и актерских действий, и обстановки, и мизансцен, и одежды. Например, если мужчина одинок, то можно показать в комнате холостяцкий беспорядок, кипятить чай в чайнике с отвалившейся ручкой и пр. Эта фантазия относится уже к компетенции театра, но и она опирается в конечном счете на текст пьесы.

Диалог такого типа содержит достаточно материала для определения физических действий актеров, их поведения и эмоционального состояния. Вместе с тем остается достаточно свободы для его всевозможных трактовок.

Преимущество обозначения действий, состояния и эмоций через реплики, а не ремарки заключается в том, что диалог изначально строится драматургом так, что пьеса создается как зримый спектакль, а не как цепь разговоров. Кроме того, для постановщика и исполнителей игра реплик весомее, чем подсказки ремарками. Например, если драматург укажет в ремарке «он берет ее за руки», это исполнителей ни к чему не обяжет: актер может вместо этого обнять ее за плечи или вообще действовать иначе. Если же в тексте будет реплика «Какие у тебя холодные руки!», то этим будет задано и определенное действие, и эмоции персонажей (если, конечно, режиссер эту реплику не выбросит).

Другой пример: «Ты промокнешь, возьми мой зонтик». Этого достаточно, чтобы без ремарок понять, что действие происходит на улице, что погода дождливая, что персонаж заботливо относится к своему партнеру, что они близко знакомы (на «ты») и что он протягивает ему (ей) зонтик. Целая картина в одной фразе без всяких ремарок.

Диалог может прекрасно характеризовать без ремарок не только интонацию реплик, но место и время действия. Сравним, например, два коротких текста: в форме ремарок и без них.

Ремарка: «Вечер, около 9 часов. Ресторан средней руки. Он почти пуст. Алексей и Нина беседуют за столом».

А теперь попробуем обойтись без этой ремарки.

«АЛЕКСЕЙ. Нина, чего вдруг тебе приспичило выяснять отношения в этой забегаловке? Стол не убран, скатерть грязная, оркестр гремит так, что и разговаривать нельзя. Сразу видно, что нормальные люди сюда не ходят: девять часов вечера, самый пик, а ресторан пуст».

Без всяких ремарок в одной реплике задается время и место действия, характеристика ресторана, участники диалога и их расположение, решающий момент выяснения напряженных отношений персонажей, их одиночество в пустом дешевом ресторане, недовольство и раздраженный тон мужчины.

Вот еще примеры, как одна строчка диалога без всяких ремарок может охарактеризовать персонажа, его эмоции, ситуацию, подсказать действие и создать целую живую сцену:

«Проклятая поясница! Очки упали, а поднять не могу. Помоги, пожалуйста».

«Ну что, еще по рюмке?»

«Стреляй, чего ты ждешь!»

«Не надо… Я не готова… Подожди… Закрой хотя бы сначала дверь».

Пояснения тут излишни.

Так через диалог и в то же время как бы вне его создается зримая, играемая составная часть драмы, так проявляется важная отличительная черта ее языка: звучащую речь драматург записывает, а зрительный, сценический ряд обозначает, кодирует в диалоге. Поэтому драма – это «видеозапись» будущего спектакля, а не аудиофайл. Если драматург диалогом (и, при необходимости, ремарками) не обеспечит внеречевого существования персонажей, значит, он не справился со своей задачей. Диалог, не предполагающий и не требующий зримого представления, не нуждающийся в сцене и в актере, не создающий роли, не есть драма. И ремарки такому диалогу не помогут.

Разумеется, не каждая реплика задает физическое действие или психологическое состояние персонажей. Внеречевое существование, программирование игры и постановки обеспечивается всем строем языка драмы, положениями, поступками, характерами персонажей и так далее, но все это в конечном счете создается диалогом.

Особенности устной речи

Важное свойство драматической речи – ее устный характер. Одна из особенностей устной речи – однократность ее произнесения и сиюмоментность ее восприятия. Читая роман, мы можем оторваться от книги, поразмышлять, посмаковать понравившийся нам отрывок сколько угодно времени («Читать я люблю, как курица пьет, подняв голову, чтобы втекало струйкой», – признавался Жюль Ренар). Со сцены каждое слово звучит только один раз. Более того, мы не в состоянии прервать низвергающийся на нас речевой поток и вообще как-то регулировать скорость подачи информации. Мы обязаны ее усваивать синхронно с поступлением. Отсюда следует, что усложненность, изысканность, образная и смысловая насыщенность языка драмы имеет свои пределы. С этой точки зрения изумительная по красоте фраза Фолкнера, с которой я начал эту главу, совершенно непригодна для драмы. Наше ухо просто не впустит в себя в один прием такое предложение – и не столько из-за его чрезмерной длины и сложности, сколько из-за обилия образов, противопоставлений, ассоциаций, воспоминаний, мыслей, которое оно рождает и с которым мы не в силах будем

справиться. А ведь за этой фразой последует еще одна, а за ней еще… Так язык, великолепный в одном роде литературы, оказывается *плохим* в другом.

«Литературный язык, который воспринимаешь глазом, абсолютно понятен в чтении, но ухо подчас не воспринимает его, – писал Шоу. – Я не могу сформулировать точные правила, которые помогут сделать понятным на слух все, что написано. Так, например, длинные слова или искусственность и манерность стиля не обязательно затрудняют восприятие на слух, а простой язык не обязательно облегчает его… Неудачи, постигшие некоторых романистов в театре, причем романистов, гораздо более талантливых и образованных, чем иные из преуспевающих драматургов, с которыми они пытались соревноваться, – говорят о том, что успеха они могли бы добиться, если бы только поняли, что перо и viva vox – инструменты совершенно различные и что роли в пьесах должны быть соответственно оркестрованы».

В принципе, драма по своей природе не налагает никаких ограничений на метафоричность, образность языка и его словесное богатство. Более того, на сцене такая речь нередко приобретает особенную силу. Шоу не случайно шутливо недоумевал, почему такой «чудовищный набор многосложных слов», как строчки Шекспира «Скорей моя рука, коснувшись зеленой бездны моря, в красный цвет ее окрасит» (No, this my hand will rather The multitudinous seas in incarnadine, Making the green one red, «Макбет», акт II, сцена 2), в театре звучат «эффектно и совершенно понятно».

Заметный отпечаток на свойства языка драмы накладывает ее стремление имитировать разговорную речь. Две тысячи лет в драме господствовал поэтический язык. Но вот два с половиной века назад теоретики нашли его неправдоподобным и выдвинули требование, чтобы персонажи говорили «как в жизни» (хотя поэзия, страсти и полет фантазии тоже являются частью жизни). Мало-помалу, не без труда, драма научилась разговорному языку, приобретя вместе с его естественностью скупой словарный запас и необразность. Тощие коровы жизнеподобной прозы сожрали жирных коров красноречия и поэзии. Раньше персонаж, например, говорил: «Я жажду утолял тем молоком, что, пенясь, из-под ног моих струится» (Шиллер). Сейчас же он просто скажет: «Я пил воду из ручья». Но критики драмы, хвалящие ее за «все как в жизни», требуют в то же время от нее «хорошего» (т. е. такого, как в эпосе или поэзии) языка, не понимая, что это – две вещи несовместные. Относительная скудость языка – это свойство скорее не драмы, а разговорной речи. Самый эрудированный интеллектуал употребляет слов в десять раз, а образных

выражений – в тысячу раз меньше, чем Шекспир. Прочитав почти любой диалог из какого-нибудь романа нашего времени, мы убедимся, что он обычно отнюдь не блещет литературными красотами и не превосходит язык современной драмы, потому что он тоже имитирует разговорную речь. При этом он не обладает и достоинствами драматического диалога, но было бы нечестно рассматривать его, исходя из этих критериев.

Так что превосходство эпоса в языковой сфере не относится к диалогу и отнюдь не обусловлено фатальной бездарностью драматургов. Если драма избирает иную внутреннюю форму, чем буквальное воспроизведение повседневности, ее персонажи могут говорить сложным и метафорическим языком, естественным для той формы моделирования мира, которую избрал драматург (язык драмы поэтической, гротесковой, абсурдной и т. д.).

Разговорная речь и язык диалога

По причинам, названным выше, язык драмы по лексическому богатству и образности уступает языку прозы. Однако из этого вовсе не следует, что драматург вправе писать диалог каким угодно: примитивным, вялым, дидактичным, лишенным мысли, остроумия, динамизма и напряженности. Напротив, в наши дни, когда пьесы стали писаться неряшливым, якобы «современным» трактирным языком, когда стали забывать, что драма – это не убогие псевдоразговорные тексты, а литература, когда мыслящие персонажи все реже появляются на сцене, когда многие актеры стали иногда с трудом произносить и с еще большим трудом понимать реплики, хоть немного возвышающиеся над бытовым диалогом, когда грубость и нецензурщина стали считаться признаком близости пьесы к жизни, следует осознанно поднимать диалог в литературном и интеллектуальном отношении над обыденной речью.

Едва ли не все, кто пишет о драме, хотят, чтобы речь ее персонажей была индивидуальна. Это требование почему-то кажется критикам безусловно необходимым и весьма важным. Между тем во множестве языковых задач драматурга индивидуализация речи – далеко не самая главная и нужная. Шиллер и Расин отлично без нее обходились. Она, разумеется, не вредит, придает дополнительные краски, помогает обрисовать персонажа, содействует достижению столь желанного всем правдоподобия (нельзя же, в самом деле, чтобы мужик и царь говорили одним языком), но этими не первостепенными функциями значение индивидуализации речи и ограничивается. Во время О́но этот фактор имел большее значение: купец говорил

так, барин этак, а псковичь совсем по-своему. Но ныне всеобщее образование, радио, кино, а главное, телевидение стандартизируют язык и мышление. Конечно, речь маленькой школьницы отличается от речи отставного офицера, но эти отличия слишком очевидны, чтобы о них рассуждать, тем более что мы размышляем о сущности, а не о качестве драмы. Вообще говоря, автохарактеристичность речи персонажей – неотъемлемая черта драматического диалога, но под ней следует понимать нечто большее, чем имитацию чисто языковых особенностей реплик действующих лиц. Напомним: *слово в драме – это прежде всего деяние, поступок, намерение, цель, мотив;* они-то и создают характеры. Об этом уже говорилось в предыдущей главе.

Вообще, чрезмерно старательное подражание разговорной манере и лексике убивает драму. Драматический жанр отличается такой продуманностью и чеканностью формы, что ни одно слово не должно быть пропущено в диалог без тщательного взвешивания. Многие полагают, что драматический диалог – это просто воспроизведение бытового разговорного языка, «как в жизни». Между тем нужно все время помнить, что драма использует то, что филологи называют «литературно-разговорная речь», что драматический диалог лишь имитирует нехудожественный текст, будучи сам при этом текстом художественным, и эта имитация – лишь одна (и не главная) из многих задач, стоящих перед драматическим диалогом. Реплики диалога должны подвергаться отбору, сортировке и шлифовке.

На глазах падает роль слова в театре. Нередко приходится слышать и читать суждения некоторых режиссеров и драматургов, объясняющих, что такое современный театр, современная режиссура, современная драма и т. д. Суть этих высказываний сводится к изречению одного из персонажей Оскара Уайльда: «Модное – это то, что носишь ты сам». В нашем случае «современное – это то, что ставлю (пишу) я сам». А те, которые эту «современность» не приемлют, – «нафталин», драматурги, пишущие иначе, – «позапрошлый век», зрители, которым это не нравится, – «низкопробная публика». Сбитые с толку зрители принимают эти авторитарные суждения за истину, а боязнь прослыть несовременным мешает творить по-своему даже талантливым художникам. Как заметил Умберто Эко, «*основная проблема современной интернет-цивилизации и социальных сетей заключается, быть может, в том, что расплодилась масса идиотов, вещающих с таким апломбом, будто им позавчера вручили Нобелевскую премию».* Между тем истина проста: не все новое и «современное» современно, не все современное талантливо, но все талантливое – современно.

«Несовременными» опасаются быть и драматурги, и режиссеры. В пьесах боятся теперь писать предложения, выходящие за грань бытового примитива, тем более без слов типа «че», «бля» и т. п. Продюсеры уверяют драматургов, что публика якобы неспособна воспринимать реплики длиной более четырех слов. Все остальное театры и редакторы могут счесть за «литературщину» и прошлый век. Между тем Чехов, которого часто ставят в пример как образец аскетичности и сдержанности языка драмы в стиле «как в жизни», совершенно не стеснялся в изобилии писать в диалогах фразы типа «Человек одарен разумом и творческою силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал». Или: «Благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою». Я уж не упоминаю про знаменитое «небо в алмазах». Героиня Теннеси Уильямса говорит: «Маленькие женщины-птахи без гнезда, всю свою жизнь жующие корку унижения». Когда же отечественный современный драматург напишет фразу, чуть отличающуюся по стилю от языка, который теперь считается «нормальным», его упрекают, что это выспренно, литературно и что публика сразу начнет скучать.

В попытке придать «драйв» топчущемуся на месте диалогу и скрыть его бессодержательность его насыщают энергичным «современным» жаргоном. В нем появляются шаблонные словечки типа «замочить», «не гони пургу» и т. п. «*Певцы бессобытийности часто скрывают свое неумение за избыточностью языка. Сквернословие – самый популярный выбор. Им кажется, что крепкие выражения, вставленные в еле теплящийся диалог, повысят его драматическую температуру*».

Драматургам следует противостоять столь распространенному сейчас подвальному реализму. «*Все говорят всё, включая самые грубые слова. Чтобы избежать насмешек, самые робкие драматурги считают своим долгом называть не только кошку кошкой, но и каждый орган человеческого тела его лаконичным непечатным наименованием*» (Андре Моруа). Обычно чем грубее и прямолинейнее диалог, тем скучнее пьеса и тем незначительнее талант автора (если в таких случаях вообще уместно говорить о таланте).

В статье одного из критиков с упоением расхваливалась пьеса, «состоящая из одних междометий и мата с редкими вкраплениями “литературных” слов “минералка“, “ну ты, дебил”, “колбаса”, “красивая попа”, “не тупи” и т. п.». Если это современный язык, то счастливы те, кому такая современность чужда. Как заметил писатель и философ Александр Мелихов, «*нет ничего скучнее предсказуемого эпатажа,*

антинормативности, сделавшейся нормой». Возможно, кому-то и нравятся пьесы с подобной лексикой, но в нынешних обстоятельствах драматургам не лишне дать крен и в другую сторону – культуры языка.

Встречается и другая крайность: в попытке украсить диалог его делают иногда излишне «красивым», обстоятельным и «литературным». Но тогда он становится неестественным, замысловатым и плохо воспринимаемым зрителями.

Драматический диалог как звучащая речь

Рассмотрим отличительную черту (казалось бы, очевидную) драматического диалога, которую все время следует помнить драматургу: его произносят люди, находящиеся на сцене, т. е. люди, которых слушают и видят зрители. Это не диалог прозы, рассчитанный только на чтение, и не реальный устный диалог, слова которого обращены лишь к собеседнику (одному или нескольким), это диалог, который актеры играют и произносят для публики.

Отсюда следует, что прежде всего надо избавиться от некоторых заблуждений.

Во-первых, диалог даже самой жизнеподобной драмы отличается (должен отличаться) от бытового диалога.

Во-вторых, вопреки распространенному мнению, диалог драмы и диалог повествовательных форм (рассказа, повести, романа) строятся по совершенно разным законам.

Диалог драмы не просто текст, но текст звучащий, viva vox, живой голос, имеющий оттенки, окраску, тембр, скорость, громкость, внятность или неразборчивость. Говорить можно шепотом или кричать, торопливо или размеренно, спокойно или взволнованно, нежно или зло, смеясь или сквозь слезы. Спрашивается, как отражаются все эти вариации и нюансы в тексте пьесы? Драматург использует письменный текст, но эта речь является записью устной речи, которая должна прозвучать на сцене со всеми нужными интонациями, оттенками, паузами и всплесками.

Взаимодействие персонажей на сцене происходит в прямом непосредственном контакте, т. е. это взаимодействие выражается не только в словах, но и в действиях: персонажи не только слышат, но и видят друг друга, они говорят не в абстрактном пространстве, не по телефону и не в темноте. Поэтому словесная форма – это лишь часть диалога, и не всегда самая важная и прямо словами выражаемая. По мнению некоторых исследователей, от 6 до 60 процентов личного общения

осуществляется через невербальные каналы. Мимика, жесты, движения, улыбка, смех, слезы – это тоже часть диалога. Кроме того, собеседники находятся иногда друг с другом в физическом контакте (пожимают руки, обнимают или целуют друг друга, гладят, похлопывают по плечу, избивают друг друга, фехтуют, помогают одеться или раздевают, усаживают в кресло, подают платок и пр.). Все это влияет на структуру словесной части диалога, должно быть им выражено и учтено при написании.

Живая устная речь неотделима от интонации. Собственно говоря, она не может существовать вне интонации и только в ней приобретает определенный смысл. В зависимости от характера произнесения драматургической реплики она может иметь самый разный смысл – вплоть до противоположного «письменному», тому, который вытекает из непосредственного смысла (это бывает, например, при иронической интонации). Получается, что драматург должен не только выразить в реплике некое прямое содержание («слова»), но и закодировать отношение к нему персонажа, т. е. интонацию, и выразить тем самым «истинное» значение произносимых слов.

Вот теперь и пора задать вопрос, который является главной темой этого размышления: как же выразить через письменный диалог все отмеченные ранее требования и особенности драматической речи и в то же время сделать его «звучащим», причем «правильно» звучащим?

В романе, в повествовании это сделать легко. Мы видели, например, что Толстой, описывая в «Анне Карениной» диалог Анны и Вронского, задает звучание каждой реплики, удостоверяет подлинность (или отклонение от нее) каждой фразы: в таком-то месте Вронский искренен, здесь он того-то не договорил, а тут что-то «произносит одними губами». Анна же в одном месте промолчала, но «остановила на нем взгляд, полный любви», в другом – произносит вслух прямо противоположное тому, что думает («но совсем другое говорил ее взгляд»).

«*Авторское слово у него стремится к полной самостоятельности… Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской проповеди*». Сочетание авторской речи и прямой речи персонажей (и обычно преобладание первой) характерно для подавляющего большинства прозаических произведений. Неслучайно режиссеры часто тяготеют к постановке прозы. Там все написано, все объяснено, растолкован каждый нюанс – бери и ставь. А в драме все закодировано, все скрыто, надо расшифровывать, а это тяжело и непривычно. Проще

объявить, что проза богата, а драма бедна и неинтересна, в ней «ничего нет», она вообще не литература (что некомпетентные люди часто и заявляют).

А что делать драматургу? Ведь драма лишена авторской речи. Читать тексты, которые нельзя «слышать» и «видеть», скучно. Это признак плохих пьес. Как же «окрашивать» и «озвучивать» диалог? Могут сказать, что автор и не должен об этом заботиться: на то и существуют актеры, режиссер, театр, чтобы все эти оттенки речи передать. Эта ошибочная точка зрения очень распространена. Как ни странно, иногда приходится даже слышать, что драматург сам не знает, как его следует трактовать и произносить. Он написал «текст», «буквы», а остальное его не касается. Дальше в дело вступит театр и этот полуфабрикат оживит.

Однако очевидно, что художественно оправданная трактовка (при всех ее возможных вариациях) должна опираться на литературную основу произведения и на замысел драматурга, а не на произвольные, ни на чем не основанные и ни из чего не вытекающие соображения постановщика или на актерские импровизации. Но тогда очевидно, что и драматург сам своими языковыми средствами должен оживить и окрасить диалог, насытить его смыслом, чувством и действием и тем самым дать достаточный материал и убедительные аргументы для своей базовой «авторской» трактовки. Тем более что театр далеко не всегда сам в состоянии решить эту задачу.

Одним из очевидных способов указания нужной интонации и эмоциональной окраски реплик является ремарка. Однако использования для «оркестровки» ролей одних лишь ремарок явно недостаточно. Авторы пьес дают указания, по существу режиссерские, как следует держаться и говорить актерам: «взволнованно», «хладнокровно», «уклончиво», «тихо», «кричит», «со слезами», «отвернувшись», «смущенно», «решительно», «отойдя в сторону», «пристально смотрит на нее», «подбегает к окну» и т. д. и т. п.

Подробными ремарками и авторскими комментариями (иногда длиной в страницу и более) полны пьесы многих драматургов, в том числе и выдающихся. Криминала в этом нет. В любом случае ремарка позволяет понять, как сам автор хотел бы, чтобы произносилась и игралась та или иная реплика, и позволяет быстро сориентировать актера, чтобы тому не надо было тратить времени и усилий на поиски нужных мимики, жеста и интонации.

Однако ремарка далеко не единственный и не лучший способ интонирования диалога. Да драматург и не должен предписывать актерам, как им надлежит играть и произносить каждое слово.

Ведь актерская интонация зависит и от данных конкретного актера, от его голоса, темперамента, от его понимания текста, от мизансцены, от оценки его речи партнером (внимание или невнимание, заинтересованность или скука, гнев или радость), от реакции зала. Во-вторых, авторская речь не является частью диалога, а только объяснением и приложением к нему (а мы сейчас рассуждаем как раз о самом диалоге). О ремарках мы уже говорили раньше, а сейчас посмотрим, как можно решить эти задачи, не выходя из рамок диалога.

Эмоциональная окраска речи задается прежде всего сценической ситуацией (вспомним хотя бы «Ах, какой пассаж!» в «Ревизоре»). Она же определяет и характер диалога. Чтобы письменный диалог «звучал» как устная речь, драматургия использует систему приемов и знаков, которые проявляются в лексике и синтаксисе. Выбор слов с разговорной и эмоциональной окраской (ласковые, бранные, осуждающие и др.), употребление суффиксов, частиц, междометий, характерных для разговорной речи («домище», «дружочек», «ну вот еще!»), позволяют окрасить речь и охарактеризовать персонажа.

Надо сознавать, что драматург может написать очень много хороших ремарок, но не достигнуть желаемой цели. Мы можем нагрузить диалог сколь угодно большим количеством ремарок типа «взволнованно», «возбужденно» и тому подобное, однако сухая, правильная речь персонажа, построенная из длинных сложносочиненных предложений с причастными и деепричастными оборотами, с использованием лексически неокрашенных слов, от этих ремарок взволнованно звучать не будет. Напротив, не совсем правильная речь, пропуск слов, их некоторая несвязность, грамматическая несогласованность, незавершенность конструкций, недоговоренность, употребление лексически ярко окрашенных слов проявят взволнованность без всяких ремарок. Языковой строй реплик должен говорить сам за себя. Например, педантичная правильность речи может свидетельствовать о спокойствии персонажа, а короткие рубленые фразы («Да». «Нет». «Сыт».) – о его недовольстве, нежелании разговаривать или о его раздражении («В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов…»). В данном случае интонационный смысл слов будет явно превалировать над их буквальным значением.

Важным средством кодирования эмоционального строя драматической речи являются знаки препинания. Недаром Станиславский произнес похвальное слово запятой в «Работе актера над собой». Американский автор книги о литературном диалоге Роберт Макки пишет: «Оскар Уайльд заметил как-то, что автор тратит утро, чтобы поставить запятую, и проводит день,

убирая ее. На то он и Уайльд. Для некоторых писателей запятые не более чем знаки препинания».

Обыкновенная точка равносильна ремарке «Пауза», а многоточие – ремарке «Долгая пауза». Причем эти паузы имеют не столько декламационное, сколько смысловое значение. Неслучайно поэтому многоточие является непременным участником психологической драмы, столь любящей подтекст. Например, в короткой (всего две странички) сцене Сони и Елены Андреевны (начало третьего акта «Дяди Вани») оно встречается двадцать девять раз! Естественно, в записи драматического диалога часто встречаются отрицания, вопросительные и восклицательные знаки, окрашивающие речь и придающие ей эмоциональность.

Эффективным способом обозначения интонации речи являются вставные и вводные модальные слова и сочетания, выражающие отношение говорящего к своему высказыванию (т. е. как раз интонацию). К ним относятся такие слова, как: может быть, вероятно, кажется, очевидно, видимо, увы, честно говоря, черт возьми, по-твоему, по-моему, как известно, как говорится, наконец, значит, например, кстати, к тому же, наоборот, напротив, кроме того, однако, вообще, впрочем, одним словом, собственно, другими словами, говоря попросту, короче, по-другому, по крайней мере, видите ли, подумайте, знаете, послушайте и т. п.

Прислушаемся для примера к нескольким однотипным высказываниям:

«Он меня не любит».
«По-моему, он меня не любит».
«Честно говоря, он меня не любит».
«Впрочем, он меня не любит».
«К сожалению, он меня не любит».
«Говоря попросту, он меня не любит».
«Может быть, он меня не любит?»
«Наоборот, он меня не любит!»
«Вообще-то, он меня не любит».
«Конечно, он меня не любит».

Ясно, что каждое из использованных модальных слов придает реплике разный смысл и задает разную интонацию.

А. Пиз и А. Гарнер рассмотрели в своей книге и некоторые другие особенности разговорной речи, которые могут оказаться полезными драматургу.

Лингвисты отмечают, что устная разговорная речь отличается обычно высокой скоростью, и объясняют причину этого:

собеседники знают друг друга и обстановку, в которой они находятся, им знакома тема разговора, у них выработались определенные шаблоны диалога («понимают друг друга с полуслова»), поэтому речь их упрощена и ускорена, слова часто произносятся неотчетливо, а то и вовсе опускаются.

Но зритель в театре видит и слышит участников такого диалога в первый раз и не может воспринимать разговор с такой же скоростью, как в быту, тем более что драматический диалог несет еще множество других функций и выполняет много других задач, кроме обмена информацией. Стоит зрителю не понять или не расслышать одну фразу, или не заметить ее подтекст, или не уловить связь этой реплики с той, которая была произнесена двадцать минут назад, как для него может пропасть смысл целой большой сцены. Мимика, жест, движения актеров начинают не успевать за быстрым диалогом, текст начинают не играть, а проговаривать. Да и монотонно-быстрая пулеметная речь начинает утомлять и надоедать. Как говорят французы по этому поводу, plus ça va vite, plus ça dure longtemps – «чем торопливее, тем дольше тянется». Поэтому сценическая речь, даже при стремлении к «естественности», не должна подражать бытовой с ее обыденностью, невыразительностью и торопливостью (тем более такой торопливостью, при которой съедаются слова и звуки). Если актеры в театре в погоне за «темпом» быстро тарахтят, это означает только, что диалог либо изначально не несет должной смысловой и эмоциональной нагрузки, не содержит ничего важного (и тогда драматургу надо его сократить и отредактировать), либо актеры не очень понимают все оттенки и значения текста, который они торопливо произносят. Самым важным и первым условием хорошего произношения и в быту, и тем более на сцене считается отчетливость, ясность и выразительность речи, а она в театре наблюдается все реже и реже.

«Модный в течение последнего времени “полутон”, т. е. разговор вполголоса, разговор “как в жизни”, с проглатыванием слов, весьма дурно отразился на качестве произношения и на голосах русских актеров. “Полутон” требует от актера еще большей ясности дикции и сильно развитого голоса. Однако у нас, вместо того чтобы сначала научить актера ясно и звучно говорить, заставляют его прямо вести “полутонные” разговоры и этим приучают его к неправильности произношения, а его голос так и остается неразвитым. Язык и голос для большинства современных актеров не помощник его, а его враг». Эти строки были написаны более ста лет назад. На эту тему иронизировал и А. Блок: «*Актеры изо всех сил стараются быть утонченными, так*

что ничего не слышно, а иногда, для утонченности, и ничего не видно».

Повторим снова: слово в драме – это прежде всего деяние, поступок, намерение, мысль, чувство, цель, мотив. Драматический диалог – это словесное выражение взаимодействия людей. Поэтому прежде всего надо выстроить взаимодействие (любовь, ненависть, ревность, зависть, спор, конфликт, борьба за деньги, влияние или власть), задать характер персонажей и их психологическое состояние в каждый данный момент. Эмоциональный ряд диалога, его интонация задается, главным образом, эмоциональной, сценической ситуацией, созданием атмосферы спора, конфликта, расставания, разрыва, лирического объяснения. Тогда интонация придет «сама собой». Собственно, такое взаимодействие и есть диалог. Если его нет, не будет и драматического диалога, а будет просто обмен и поток слов, что часто и наблюдается. Создавая диалогом действие, конфликт, движение, ситуации, поступки персонажей, драматург определит и необходимый характер звучания реплик. На эту особенность драмы обратил внимание Макс Фриш: «*Потрясающе у Шекспира то, как чаще всего построена сама ситуация (кто кому противостоит), значимая уже сама по себе, так что на долю текста остается только самое прекрасное: пожинать, собирать плоды, раскрывать уже имеющееся в наличии*».

Подтекст

Лингвист В. П. Григорьев пишет: «Вопрос: “Что превращает словесное сообщение в произведение искусства?” – остается главным для всей поэтики». Особенно важен этот вопрос для поэтики драматического диалога, лишенного «литературных» красот. Одним из признаков художественности диалога в драме является наличие подтекста. Литературе вообще свойственно несовпадение смысла и прямого значения слова, но в драме, центром которой является самый сложный объект искусства – отношения между людьми, – дистанция между ними бывает особенно велика.

Многим кажется, что «подтекст» – это что-то невероятно тонкое и неуловимое, присутствующее лишь в психологических пьесах чеховского толка. Это верно лишь отчасти. Подтекст – это истинный смысл (или смыслы) произнесенной реплики, который отличается от прямого значения текста или противоречит ему. Он обычно присутствует чуть ли не в каждой строке любого драматического диалога. Он не всегда тонок, не всегда интересен, не всегда глубоко скрыт, но представить себе диалог вообще без

подтекста довольно трудно. И в жизни, и в драме, когда речь идет о каких-то чувствах, отношениях и намерениях, люди редко изъясняются абсолютно прямой речью. Обычно это даже неосуществимо. «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь». Знаменитые строки Тютчева не следует понимать так, как будто люди всегда друг другу лгут. Часто словами просто невозможно передать другому свои сложные, изменчивые и противоречивые чувства и мысли. А в драме прямые высказывания обычно и неинтересны.

Подтекст – свойство не только драматического диалога, но и почти любого реального разговора. Диалог есть форма отношений людей, эти отношения предполагают определенные правила поведения. Оттого, в частности, слова диалога почти никогда не совпадают с тем, что человек думает про себя.

Для иллюстрации приведем простейшие примеры сообщений и их подтекста:

«Выключи, пожалуйста, телевизор».

Эта фраза, взятая вне контекста, является лишь словесным сообщением. Варианты истинного смысла фразы (ее подтекста) в зависимости от контекста могут быть таковы:

1. «Болтовня политиков меня раздражает».

2. «Незачем зря расходовать деньги на электричество» (поглубже: «И так без гроша сидим» или «А она, оказывается, скуповата»).

3. «Ты же знаешь, я ненавижу футбол» (поглубже: «Вместо того чтобы заняться чем-то стоящим, ты опять смотришь этот дурацкий футбол»; еще глубже: «Зачем я вышла замуж за этого бездельника? У меня с ним нет никаких общих интересов»).

4. «Ребенок болен, не может уснуть, а ты, как всегда, думаешь только о себе».

Еще примеры:

«Через час будет совсем светло».

Это сообщение, а подтекст может быть таков: «Нам надо поторопиться, а то соседи увидят, как мы выносим из дома труп».

«Не хотите вечером зайти ко мне выпить чашку кофе?» (Фраза, смысл которой ясен каждой, кому больше семнадцати лет.)

Подтекст, то есть глубинный смысл, есть не только у отдельных слов и реплик, но и у целых сцен и эпизодов. Содержание и смыслы подтекста зависят от ситуаций, в которых находятся герои, от их характеров, от их отношений, эмоционального состояния говорящего и слушающего, от предмета их разговора, от общего смысла сцены и всей пьесы.

Задача драматурга – текстом задать нужный и достаточно угадываемый подтекст. Но надо помнить, что подтекст раскрывается также игрой актера и зависит от его таланта, от понимания им роли, от его состояния, от состояния его партнеров, от мизансцены, от трактовки пьесы режиссером и т. п. Артисты произносят текст, но творят роль на основе подтекста.

Эта аргументация строится вовсе не для того, чтобы доказать существование подтекста в драме и его важную роль – это обстоятельство общеизвестно (художественной литературе вообще свойственно несовпадение смысла и прямого значения слова, но в драме дистанция между ними бывает особенно велика). О «знаковом» значении языка драмы мы еще будем говорить далее. Порой обыкновенные «да» и «нет», произнесенные в нужных обстоятельствах, оставляющие место для мимики, жеста, пластики, игры, дающие возможность для индивидуализации и трактовки, оказываются красноречивее многословных, изысканно-отточенных фраз. В этом-то и состоит трудность драматического диалога: простыми средствами решать сложные задачи, бесцветными словами создавать яркие образы, с помощью неброских фраз заставлять звучать человеческую душу, выстраивать обстоятельства так, чтобы эти «да» или «прощай» давали нам возможность трепетать от волнения или задыхаться от смеха. Вспомним известные строки Лермонтова:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Драматургу нужно писать диалог так, чтобы даже в «ничтожных» на вид речах можно было прочитать «безумство желанья», «слезы разлуки» или «трепет свиданья».

Итак, поскольку чувства и мысли часто многозначны и противоречивы, то слова диалога обычно проще, чем выражаемый ими смысл. Драматургу в высшей мере должна быть присуща тенденция «*увеличивать сложность внетекстовой структуры, упрощая текст, создавать произведения, кажущаяся простота которых требует для адекватной дешифровки сложнейших подразумеваний, богатства внетекстовых культурных связей*».

Однако ни в чем нельзя переходить через край. Надо помнить, что подтекст не существует где-то в голове автора или актера отдельно от текста, не измышляется произвольно: подтекст не существует без текста и из него вытекает. Драматург всегда лавирует между Сциллой «переписать» и Харибдой

«недописать», и хороший диалог есть результат борьбы и разрешения этих противоречий. При чрезмерном упрощении текста реплика превращается в знак, смутно понятный только его автору. Мычание коров не имеет подтекста.

Полифоничность

В диалоге находят отражение и некоторые особенности драмы, не связанные с ее сценическим воплощением. Рассмотрим следующий ряд характеристик: «густые заросли, полные пищи»; «двоюродный брат»; «персонаж интересных сказок»; «страшный убийца». Не думайте, что речь здесь идет о совершенно разных понятиях. Все это – волк, но волк с точки зрения блохи, собаки, ребенка, овцы. Каждое из этих суждений истинно и в то же время ложно, каждое из них характеризует волка с определенной позиции, раскрывает лишь какие-то грани объекта. Однако механическое сложение этих точек зрения не позволяет получить «истинное» представление о волке, также как совокупность фотографий человека в фас, профиль и три четверти не даст его «подлинного» облика.

Такова и драма. Она представляет собой текст, не имеющий единой точки зрения. Множественность точек зрения вообще свойственна художественной литературе, однако в драме это свойство приобретает характер закона, неотъемлемого признака, без которого существование ее вообще невозможно. Эта черта драмы усиливается тем обстоятельством, что среди множества точек зрения отсутствует – по крайней мере, в явном виде – авторская, «истинная», «правильная», «универсальная» точка зрения повествователя, рассказчика, возвышающаяся над точками зрения персонажей, истолковывающая их, дающая им оценку, объединяющая их в нечто целое. Отсутствие такой центральной, «абсолютной» точки (поиски ее приходится брать на себя читателю и постановщику) всегда делает драму недосказанной, не вполне определенной, неисчерпанной, требующей размышлений и трактовок. Хорошая пьеса – всегда загадка, и каждое новое поколение, каждый театральный постановщик разгадывает ее по-своему. В такой пьесе, как и в поэзии, кроется какая-то не выразимая словами тайна. Неслучайно Л. Толстой писал (в письме к П. Голохвастову): «Если бы Вы могли в разговоре рассказать то, что Вы хотите выразить в своей драме, Вам незачем было бы и писать ее».

Можно, конечно, ввести в драму некоего толкователя, «лицо от автора», можно сопровождать пьесу лирико-повествовательным комментарием, который будет читаться в театре «за кадром», но

такой «автор» будет выступать в данном случае не более чем еще одним действующим лицом драмы. Кроме того, такой комментарий (если он используется всерьез, а не в качестве освежающего театрального приема) свидетельствует об определенной беспомощности драматурга, о его неумении вместить в форму драмы свой материал.

Множественность точек зрения как раз и является источником возникновения конфликта и движущей силой драмы. Если автор отнимет у пьесы эту множественность, априори лишая истинности точку зрения каких-либо действующих лиц, если он открыто берет сторону какого-либо персонажа (например, «положительного»), драма теряет один из своих основополагающих признаков и тем самым – свою художественную ценность. Каждая из точек зрения должна быть и оставаться истинной и защищать свое право на истинность в борьбе. Драма должна быть многоголосной не только по форме, но и по существу. Лишение ее полифоничности сделает бессильным и тот единственный «истинный» голос, который автор сочтет нужным ей оставить.

Здесь уместно сказать несколько слов и о конфликтности драматического диалога. Его часто рассматривают как словесное проявление борьбы, выражение противоречий между действующими лицами, между разными позициями. Этот взгляд, в принципе правильный, не учитывает, однако, того простого обстоятельства, что реплики всех действующих лиц принадлежат одному человеку – автору, и заключенное в них множество точек зрения можно с известной долей достоверности приписать самому драматургу, чье мышление расщепляется, объемлет истину с разных сторон, распадается на противоречивые позиции, борющиеся между собой в его сознании и воплощаемые им в речениях персонажей. То есть диалог можно рассматривать как воплощение в слове диалектического мышления одного человека, как монолог автора. В развертывании такой противоречивой, прихотливо развивающейся и оспаривающей самое себя мысли заключается одна из тайн притягательности драмы.

Иногда автор не расщепляет диалог между персонажами и придает противоречащие друг другу высказывания одному лицу. Так возникает монолог. Его отличие от диалога лишь формальное, по существу же он диалогичен. Например, знаменитое размышление Гамлета можно было бы представить в виде диалога, где Горацио защищает тезис «быть», а Гамлет – «не быть». Монологи, выражающие внутренний конфликт героя (между чувством и долгом, любовью и честью), часто встречаются в классической драматургии. Таков, например, монолог дона

Санчо (в «Звезде Севильи» Лопе де Веги), получившего приказ короля убить своего друга и брата своей невесты («Таберо Бусто должен быть убит!»), монологи Родриго и Химены в «Сиде» Корнеля и т. д.

Каждый персонаж драмы обладает своим голосом, своей точкой зрения. Только у автора пьесы нет своего языка. Подобно мифологическому Протею, он может быть львом, драконом, деревом и текущей водой, но только не самим собой. Мы охотно восхищаемся изысканными описаниями Флобера, тонкой мыслью Стендаля; мы вправе ожидать от писателя игры ума и слова. Писатель-романист, со своей стороны, тоже вправе сказать: «Да, эта мысль, эта красивая метафора принадлежат мне; я это написал, я готов под этим подписаться». В драме дело обстоит несколько сложнее. В самом деле, кому принадлежат слова «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» – Чехову или его персонажу Астрову? Между тем в драме часто действуют люди малообразованные, мелкие, неумные. Критики же все равно ждут от драматурга тонких мыслей и упрекают его, что он недотягивает до Толстого. Я сам был свидетелем того, как одного писателя, имеющего ученую степень, порицали за то, что в его пьесах «не чувствуется, что он – доктор наук». В этом смысле драма (и особенно комедия) – жанр, требующий от автора самоотверженности. Он отказывается от своего – самого мощного и богатого – голоса и ведет мелодию лишь избранными им инструментами, добиваясь, чтобы губная гармошка звучала именно как гармошка, а не как орган. Его искусство как раз и состоит в том, чтобы уметь сказать нечто свое через многоголосие персонажей.

Итак, язык драмы не абсолютен, «недостоверен», у каждого действующего лица своя правда. Эта недостоверность усугубляется тем, что в драме персонажи нередко говорят «Лондон», а подразумевают «Ливерпуль». Из всего изложенного следует парадоксальный итог: диалог драмы слагается из неполных, недостоверных и всегда односторонних высказываний, нередко выражаемых к тому же языком, не свойственным самому автору. И все эти «двусмысленные и шаткие изречения» (Шекспир) создают вместе объективную картину действительности! Истина возникает из текста, но находится как бы вне его, над ним.

Еще одно свойство драмы, обусловленное не сценической, а литературной ее формой, – сцепление реплик в единое нерасторжимое целое. Каждая реплика связывается не только непосредственно с предыдущей и последующей (такая цепная связь очевидна), но со многими другими точками текста. Поэтому

отдельные речения персонажей не представляют самостоятельного целого и не могут использоваться для оценки языка драмы (что, увы, нередко делается). Большая разница – крепко скованная кольчуга или груда разорванных колечек! «Каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится» – эти известные слова Толстого особенно верны по отношению к драме. В создании этого сцепленного целого и есть своеобразие работы драматурга.

Краткость и емкость языка

Еще Цицерон говорил: «Величайшее из достоинств оратора – не только сказать то, что нужно, но и не сказать того, что не нужно».

Мы любим повторять чеховский афоризм: «Краткость – сестра таланта», но редко принимаем его как руководство к действию. Между тем *«сильный стиль – это краткий стиль. В предложении не должно быть ненужных слов, в абзаце – ненужных предложений, по той же самой причине, по какой в рисунке не должно быть ненужных линий, а в машине – ненужных деталей. Это не значит, что писатель должен укорачивать все свои предложения или как от огня бежать от любых деталей и давать только самый общий абрис своего героя; это значит, что каждое слово у него должно говорить».*

Эти слова одобрительно цитирует американский теоретик кинодрамы Роберт Макки в своей книге «Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов» и от себя добавляет: «*Никакая речь, независимо от ее длины, не должна вынуждать читателя/публику проглотить хотя бы на одно слово больше, чем необходимо. Избыточный язык оскорбителен… Коренное различие между болтовней и диалогом заключается отнюдь не в количестве, выборе или расстановке слов. Различаются они содержательностью. Диалог концентрирует содержание; праздный разговор растворяет его. А значит, даже в самых реалистичных обстоятельствах и жанрах достоверный диалог не повторяет действительность».*

Но что, если мысли и реплики персонажей вовсе не пусты, а, напротив, актуальны и не лишены остроумия? Р. Макки продолжает: «*Мысли и изречения можно ценить, отвечу я, в прозаическом произведении, в трактате, собрании афоризмов, но не в художественном драматическом произведении… Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма, прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию*

того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим. А для этого столь же важно драматургу знать, что именно заставить делать и говорить своих действующих лиц, сколько и то, чего не заставить их говорить и делать, чтобы не нарушать иллюзию читателя или зрителя. Речи, как бы они ни были красноречивы и глубокомысленны, вложенные в уста действующих лиц, если только они излишни и несвойственны положению и характерам, разрушают главное условие драматического произведения – иллюзию, вследствие которой читатель или зритель живет чувствами действующих лиц. Можно, не нарушая иллюзии, недосказать многого – читатель или зритель сам доскажет, и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее – все равно что, толкнув, рассыпать составленную из кусков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря – внимание читателя или зрителя отвлекается, читатель видит автора, зритель – актера, иллюзия исчезает, и вновь восстановить иллюзию иногда бывает уже невозможно».

То же относится не только к отдельным словам и репликам, но и к лишним эпизодам, сценам, персонажам. «Ясность требует, чтобы все было сказано. Жанр требует стремительности» (Дидро). Писать драму должен только тот, кому есть что сказать и сказать что-то важное. И разумеется, главное – это не количество и протяженность диалогов, но их качество.

Лаконичность языка и необходимость при этом выполнять многочисленные требования к диалогу требуют от драматурга немалых усилий, тогда как неограниченная возможность заполнять страницы прозой упрощает работу.

Драматический диалог отличается колоссальной сгущенностью, непрерывно выполняя множество разнородных задач. Ведь каждая реплика должна одновременно: 1) продвигать действие (постоянная забота драматурга и едва ли не главная функция диалога. «Мыслите в категориях действия, так как хотя пьеса – в основном диалог, разговоры должны продвигать действие», – писал Пристли; ту же мысль другими словами высказывает Бентли: «Все, что говорится действующими лицами, должно продвигать пьесу вперед, причем в нужном темпе и ровно настолько, насколько это в каждом отдельном случае требуется»; и еще короче и энергичнее Маяковский: «Крути, чтобы действие мчало, а не текло!»); 2) раскрывать характер говорящего (быть автохарактеристичной); 3) раскрывать характеры других действующих лиц; 4) развивать сюжет; 5) реализовывать замысел автора, идею произведения; 6) создавать игровой, зримый элемент представления; 7) определять интонацию реплик; 8)

нести служебные функции.

Эти разнообразные и непростые задачи диалог должен решить с помощью очень небольшого количества слов. Протяженность драмы ограничена: два-три часа, тридцать – тридцать пять страниц. Вся роль Ирины (одна из центральных!) в «Трех сестрах» – это примерно сто реплик, двести строк… Поэтому неотъемлемое свойство драматического диалога – его колоссальная емкость, нагруженность. Каждое слово, подобно Атланту, держит на себе мир пьесы. Как только реплики теряют свою многозначную и многоцелевую насыщенность, как только диалог утрачивает энергию и напряженность, как только он начинает сводиться к жизнеподобному разговору или сентенциям, драма сразу пустеет и скучнеет. Диалог – это обязательно сгусток, концентрат. Общий принцип организованности, экономности, продуманности, характерный для драмы, в высшей степени присущ и ее языку.

В начале главы был выдвинут тезис, что язык драмы коренным образом отличается от языка повествовательных жанров и что критерии его оценки должны основываться на законах драмы, а не другого рода литературы. Теперь мы знаем эти критерии. Язык драмы может быть образен, точен, богат, индивидуализирован и иметь прочие литературные достоинства, но тем не менее его нельзя признать удовлетворительным, если он не продвигает действие, если он не задает драме необходимую пространственно-временную структуру, если он не обеспечивает сценическую, зримую форму существования персонажей, если он не характеризует их, если он не учитывает устный характер сценической речи, если он не кодирует отношение действующих лиц к их высказываниям (интонацию), а также эмоциональное и смысловое содержание реплик (подтекст, атмосферу), если он не оставляет свободы для игры, если он не полифоничен, не напряжен, не насыщен, не очищен от всего случайного и не являющегося необходимым. И все эти задачи реализуются практически только посредством диалога, так как иных языковых средств у драматурга почти нет.

Быть может, этот длинный список требований заставит критиков задуматься, прежде чем оглашать приговор языку какой-либо пьесы и опускать топор. По тем ли статьям они его судят?

9. Композиция драмы

Разработка композиции – это едва ли не главная часть работы при создании драмы. Самый детальный план романа – это всего лишь бледная тень замысла, но подробный сценический план – это уже почти готовая пьеса. Мы знаем ее участников, знаем начало, середину и конец; характеры и поступки действующих лиц продуманы, занимательные положения созданы, события распределены по актам и эпизодам. И хотя персонажи такой пьесы-плана, состоящей из одних ремарок (вспомним хотя бы нашу «Красную Шапочку»), пока еще немы, ее уже можно играть – без слов или импровизируя. Драмы такого рода существовали и существуют – пантомима, комедия дель арте, немое кино и пр. Вспомним хотя бы знаменитую «Мышеловку» в «Гамлете», которую разыгрывают сначала как пантомиму, а потом ее же – с диалогом. Актеры в таких пантомимах живут, действуют, им не хватает лишь слов. Непоседливый Пиноккио уже вертит длинным носом, осталось только вырезать ему рот, и он заговорит!

Некоторое представление о том, что такое композиция драмы, имеют даже люди, никогда не писавшие пьес. Кажется, еще в средней школе учат, что пьеса включает в себя экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и финал. Экспозиция знакомит читателя/зрителя с обстановкой действия и основными персонажами и таким образом подготавливает его к тому, что должно произойти. Следующий этап – завязка. Это событие, которое нарушает обычный ход жизни, изложенный в экспозиции, и дает толчок всему последующему действию. Неожиданно приезжает ревизор, молодой человек возвращается из дальних краев, чтобы сделать девушке предложение, кто-то уезжает, умирает, разоряется и т. д. Равновесие, царившее в экспозиции, нарушается, возникают противоборствующие стороны с противоречивыми интересами, они стремятся что-то предпринять, начинается действие. Далее ситуация усложняется, напряжение нарастает и достигает пика: кто кого. Наконец события приходят к развязке и завершаются финалом. Дополнительные сведения о композиции драмы можно найти в специальных работах,

В каждом из этих элементов драмы многие драматурги совершают ошибки. Очень часто непомерно растягивают экспозицию: сыграно уже полпьесы, а все еще ничего не происходит. Современный нетерпеливый зритель начинает скучать. Интерес к пьесе должен возникать с первой фразы. Сообщив через диалог как можно короче все необходимые

исходные сведения, надо сразу начинать действие. Встречается и обратная ошибка: персонажи с ходу начинают торопливо суетиться, совершать какие-то поступки, наскакивать с обвинениями друг на друга, а кто эти люди, чего они хотят, чем они недовольны, зритель не может понять и потому, несмотря на всю экспрессивность начала, не может им заинтересоваться.

Идеальный случай – совмещение экспозиции и завязки действия с первых же фраз. Гениальный Гоголь начинает пьесу знаменитой фразой: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятнейшее известие: к нам едет ревизор». Лучше не придумать. Сразу ясно: собрались господа, у которых рыльце в пушку, приезжает ревизор, событие крайне неприятное, интересно, чем кончится дело.

Столь же стремительно Гоголь начинает и «Женитьбу»: «Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что наконец точно нужно жениться». В одной фразе и заявлена тема пьесы, и охарактеризован герой и стиль его речи, и брошена затравка зрителю: что будет дальше?

Однако излишне энергичное начало тоже таит в себе опасности. Начато смело и эффектно, но что дальше? «Чем обещанье исполнишь, разинувши рот так широко?» Так предостерегал еще Гораций в «Науке поэзии». Ведь напряжение в пьесе должно нарастать от начала до кульминации, а как оно может нарастать, если максимум достигнут уже в начале? Действие не имеет права развиваться по ниспадающей. «Сколько пьес погублено началом!» – восклицал Дидро.

Еще одна нередкая ошибка экспозиции: на сцене сразу находится слишком много народу (например, семейный обед или студенческая вечеринка). Только к концу акта, а то и всей пьесы с трудом разберешься, кто мать, кто зять, кто брат, кто сват, кого как зовут и кого любит Нина – Николая или Михаила. Хороший драматург выводит на сцену персонажей экономно и поочередно и быстро знакомит с ними зрителя посредством правильно построенного диалога.

Есть еще одно рискованное для драматурга место – между кульминацией и финалом. Дистанция между ними должна быть как можно короче. В сущности, кульминация и финал – это почти одно и тоже. И тем не менее у многих драматургов после кульминации (если она вообще была – у многих ее и не бывает) пьеса все тянется и тянется. Нужно твердо запомнить – все, что после кульминации, не так интересно, как до нее. Это и так знают все взрослые люди.

И наконец подходим к финалу. Самая важная и самая проблематичная часть пьесы. Ведь именно здесь завершаются

судьбы героев, заканчивается интрига, раскрываются все тайны, подводится итог, содержится нравственный урок, к которому драматург подводил зрителя на всем протяжении пьесы. Если драматург с самого начала знал, о чем и зачем пишется пьеса, конец получается мотивированным и убедительным. Но часто драматурги не знают, что они хотели сказать, и пьесы у них кончаются просто потому, что пора заканчивать. Например, героиня для удобства автора внезапно умирает – без причины, «от пятого акта». Или герои вдруг поют на прощание песню, или уезжают, или просто выходят на поклоны. Часто критики хвалят такую новаторскую пьесу за «незамкнутую композицию» или «открытый финал». Но зрители уходят разочарованными.

Поскольку режиссеры считают, что они лучше автора знают его замысел, они почти всегда меняют именно финал, мало заботясь об авторском праве. Объясняют они это (если вообще объясняют) заявлениями типа «Я не мог допустить, чтобы герои расстались» или «Я не люблю счастливых (или несчастливых) финалов», «У меня другое видение пьесы». От изменения короткой финальной сцены или даже одной фразы грубо искажается весь смысл пьесы. Это все равно что пассажирам сказать: «Никаких существенных изменений: поезд вместо Москвы прибыл в Новосибирск, только и всего». Над страстью менять финалы смеялся Чапек: «По каким-то необъяснимым причинам переделке всегда подлежит именно последний акт; и все же именно этот акт не удается на сцене, в чем критики с завидным единодушием усмотрят слабость пьесы. Можно только удивляться, что, невзирая на такой печальный опыт, драматурги продолжают упорно добиваться, чтобы у их пьес был последний акт… Может быть, вообще не следовало бы писать последних актов. Или играть наоборот, сначала последний, а в конце – уж первый акт».

Еще одна частая ошибка – «множественный» финал. Уже вроде бы пьеса кончилась, уже зрители хлопают, и вдруг актеры снова начинают двигаться и говорить, потому что оказывается, что, по мнению драматурга, еще не все завершено и не все сказано. Умение поставить завершающий аккорд в финале очень важно. Как писал еще Корнель, «поскольку необходимо, чтобы действие было законченным, не следует к нему ничего добавлять, ибо, когда все завершилось, зритель более ничего не желает, ему невыносимы всякие дополнения».

Хорошо, если концовка неожиданна, но важен не этот технический нюанс, он не может быть самоцелью («Что за жалкое удовольствие – поражать неожиданностью!» – писал Дидро). Важнее итог, к которому ты подводишь героев и зрителей,

внятный посыл, ради чего делалась пьеса. Неожиданная, но не мотивированная и не подготовленная концовка говорит о слабости драматурга.

Наличие в пьесе завязки, развития, кульминации и финала важно (кстати, желательно, чтобы и каждый эпизод содержал эти же элементы композиции). Но было бы неправильно думать, что композиция только и заключается в правильном построении пьесы из этих четырех частей. Конструирование пьесы начинается с первого слова и далее продолжается в каждой реплике. Работа над композицией начинается даже задолго до написания первой реплики. На этой стадии продумываются тема и идея пьесы, время и место действия, круг действующих лиц и их характеры, сюжет, и, самое главное, как это все будет воплощено на сцене. Ведь пока не создана сценическая структура пьесы, пока она не расчленена во времени и пространстве на игровые эпизоды, пока для персонажей не продумана система мотивов, отношений и поступков, создающая действие, можно говорить лишь об общелитературном замысле, но не о создании драмы.

В самом деле, прежде чем начать пьесу, нужно ответить себе на много вопросов: в чем идея моей пьесы, что я хочу ею сказать? Каков ее сюжет? Какое у нее будет начало? Какой будет ее финал, итог? Что будет пружиной действия? Кто будут мои персонажи? Сколько их? Нет ли лишних? Кто из них главные и почему? Все ли они нужны для выражения моей идеи? Какие между всеми ними отношения? В какой очередности их надо выводить на сцену? Какие у них мотивы и поступки? Чего каждый из них хочет добиться? Что и кто ему мешает? Будут ли персонажи только сидеть и говорить или они будут еще что-то делать (клеить обои, стрелять, биться на шпагах, копать подземный ход, подписывать бумаги, венчаться в церкви, избивать партнера, заниматься сексом)? Когда будет происходить действие – в наши дни, в прошлом веке, утром, днем, вечером, ночью? Сколько времени будет продолжаться действие – один день, месяц, двадцать лет? Где будет происходить действие: дома, в гостинице, в лесу, на корабле, в тюрьме, на Марсе? В одной точке или в нескольких местах? В каких? Какие основные события будут происходить? В какой последовательности? Какие из этих событий должны происходить на сцене, играться на глазах у зрителя, а какие – за сценой, в рассказах действующих лиц (это, пожалуй, самый главный вопрос)? С чего начнется пьеса? Изменятся ли характеры персонажей в процессе действия и в какую сторону? Сколько актов, картин, сцен будет в пьесе? Сколько времени можно выделить на каждый эпизод, сцену и картину? Как будут распределены события по актам и сценам? Чем кончится пьеса и

линия каждого персонажа? Какой длины предполагается пьеса – одноактная, многоактная? Какой для нее будет избран жанр – драма, лирическая комедия, сатира, парадокс, абсурд?

Ответы на эти вопросы и составят композицию драмы, построят будущий спектакль. Работа эта непроста, и многие драматурги ею пренебрегают. Изобретательная мысль особенно охотно подсказывает аргументы против работы над композицией, потому что возведение драматической конструкции – труднейший этап работы над пьесой, а человеческой природе свойственно стремление от работы уклоняться. (Знаменательные слова по этому поводу мы находим у Дидро: *«Так как план стоит многих трудов и его нужно долго обдумывать, то что же случается с теми, кто избрал драматический жанр и обладает известной легкостью в обрисовке характеров? У них есть общее представление о сюжете; они приблизительно знают положения, наметили характеры… и их охватывает неистовое желание создавать сцены. Они пишут, пишут, находят мысли тонкие, изысканные, даже сильные, получают отрывки очаровательные и совсем готовые; но, когда они уже немало поработали и возвращаются к плану – ибо к нему всегда приходится возвращаться, – они начинают искать, куда бы вставить этот очаровательный отрывок, они никогда не решатся потерять эту изысканную или смелую мысль и создадут, обратно тому, что нужно, план для сцен, которые бы следовало создать для плана. Отсюда построение и даже диалог становятся натянутыми; много потерянного времени и труда и кучи стружек, остающихся в мастерской. Какая досада!»*)

Самый трудный этап в написании пьесы – это ее замысел, ее идея, зерно. Надо понять, О ЧЕМ И ЗАЧЕМ ты хочешь ее писать. Если у тебя есть только сюжет (история, которую ты пережил, или придумал, или где-то ее услышал, или прочитал ее в газете), это будет просто очередной сюжет: как кто-то кого-то обманул, или кто-то кому-то изменил, или кто-то чего-то добился и так далее. Если у этой истории не будет твоего индивидуального видения, если ты посредством ее не выразишь некую свою идею, если у тебя нет сознаваемой цели, хорошую пьесу написать трудно. Невозможно. Ты садишься перед чистым листом бумаги (или экраном компьютера) и пытаешься начать: «Входит…» Кто входит? Зачем входит? Куда входит? А ведь надо не только знать, с чего начать. Ты уже должен знать, чем пьеса кончится. Нельзя двигаться к цели, если ты не знаешь, в чем она заключается.

Для выражения идеи и достижения цели выбираются сюжет и персонажи. Но, чтобы выбрать персонажей, нужно иметь представление о сюжете. Персонажей нельзя избрать

произвольно, потому что в пьесах они связаны друг с другом довольно жестко и приводят в движение друг друга, как зубчатые колеса в часовом механизме. Приходится одновременно конструировать сюжет (для раскрытия замысла и идеи) и персонажей (ибо без них не может быть сюжета и пьесы). Надо подумать и о пружине, которая будет двигать действие. Что толкает героев к достижению цели: любовь, ненависть, ревность, алчность, честолюбие? И даже когда тебе все это становится более или менее ясным, надо расположить действие во времени и пространстве, суметь в нужное время привести и увести персонажей, разбить еще несуществующую пьесу на акты, сцены и эпизоды, определить их длительность и последовательность.

Частью плана и конструкции являются пространство и время. Иногда выбор правильного места и времени действия является труднейшим этапом создания плана. Продумывание хронотопа пьесы (что, где, когда) крайне важно. Ведь пьеса – не повесть и не рассказ. Все твои идеи: кризис семьи, война, революция, любовь, невозможность понять друг друга, коррупция власти или беззастенчивость бизнеса – должны быть выражены не «вообще», а на глазах у зрителя посредством небольшой группы актеров, вышедших на два часа на сцену.

Всякий раз надо делать выбор, что показывать, а о чем рассказывать, какие эпизоды сюжета играть на сцене, а какие оставлять «за кулисами», в рассказе. Например, можно сыграть на сцене подготовку к убийству, а само убийство не показывать, а можно и наоборот. Оставаясь строго в пределах того же сюжета и замысла, можно составить всю пьесу из совершенно разных разыгрываемых в театре сцен.

Надо еще позаботиться и о том, чтобы движение пьесы постоянно обновлялось и усложнялось (новым поворотом действия, сменой места, введением новых персонажей, мотивов и событий). И, как уже сказано, начиная пьесу, надо знать, чем она закончится, и подводить цепь событий к задуманному итогу.

Наконец, надо выбрать точку зрения на события пьесы, ключ, в котором она будет написана, ее стиль: иронический, комедийный, жизнеподобный, фарсовый, трагический…

Получается, что еще до того, как будет написана первая строчка диалога, главные трудности сотворения пьесы должны быть уже решены. Между тем почти все считают, что пьеса – это всего-навсего диалог. Большая ошибка!

Способность порождать интересный замысел, идею и сюжет, придать им сценичность как раз и отличает настоящего драматурга от создателей диалогов. Это и есть творчество. Драматург на пустом месте творит мир, до него и без него не

существовавший. Именно в этом он проявляет свою новизну и оригинальность.

Тем, кому кажется, что писать пьесу (которая состоит как бы из одних диалогов) проще, чем прозу, в которой есть и описания, и авторская речь, и диалоги, я посоветую изложить какой-нибудь сюжет (например, историю своей первой любви) и в виде рассказа, и в виде пьесы. Рассказ польется сам собой. Но при попытке написать пьесу перо споткнется на первом же слове.

Иллюстрацию начальных этапов работы над композицией покажем на примере. Допустим, мы решили писать пьесу о любви, ревности и обманутом доверии. Выбираем следующий сюжет: некий любящий муж подозревает свою жену, ревнует и в конце концов убивает ее. Герой не должен быть бандитом, иначе это будет банально и не драматургично. У него должен быть внутренний конфликт. Измена жены и распад семьи для него означают не только личную трагедию, но и потерю веры в людей вообще. Поэтому надо сделать нашего героя исключительно порядочным и благородным человеком, который придет к своему решению только после тяжелейшей душевной борьбы. Жена, которую он собирается убить, должна быть невинна – иначе преступление героя будет оправдано, а героиню нам будет не жалко. Более того, она должна быть молода, красива, горячо любить мужа – тогда ее безвинная смерть и трагическая ошибка ревнивца тронут зрителя до слез. У мужа, видимо, есть причины легко поверить в измену жены: для этого пусть он сам будет некрасив и уже не очень молод. Лучше даже сделать его чернокожим: это и экзотично, и эффектно для сцены. Два персонажа и их характеры определились.

К кому же ревнует наш герой? Ясно, что к молодому и красивому мужчине из их круга. Удобнее всего его сделать сотрудником или заместителем героя. Вот появился и третий персонаж.

Благородство характера не позволяет герою просто так поверить в измену жены. Для этого нужно, чтобы кто-то клеветал на нее, плел интриги, вливал в уши героя яд. Так возникает четвертый персонаж – клеветник. А клевещет он потому, что завидует успешной карьере красавца – сотрудника главного героя и хочет получить его место.

Главные персонажи обрели характер, заняли свои места, определились их цели и желания – теперь уже можно начинать продумывать сюжет, насыщать его деталями, распределять движение по сценам и эпизодам, добавлять персонажей. И только затем можно начинать писать диалог.

Примерно так начинается работа над пьесой. Нет ничего

труднее начала: из воздуха, из ничего, из пустоты должны возникнуть и ожить герои, появиться их желания, цели, окружение, обстановка, в которой они буду действовать. Надо выбрать именно тот момент их жизни, в котором совершатся значимые для них (и интересные для зрителя) события. Время – важнейший элемент драматургии. Иногда в пьесе надо показать целую жизнь и судьбу персонажей, а на это есть только два часа спектакля. Поэтому драма – предельно концентрированный род литературы. Надо не только вместить в нее все значимые для замысла события, но и суметь их расположить так, чтобы временна́я связь не противоречила причинно-следственной. Это не так уж просто.

Итак, сначала появляется замысел, вернее, его первоначальное зерно: или возникла какая-то идея, иногда смутная и неясная, или в голову приходит интересный театральный и драматургический прием, который ранее никем не использовался, – и тогда думаешь, в каком сюжете и с какими героями этот прием сработает наиболее ярко. Иногда просто запоминается какая-нибудь одна фраза или вдруг возникает удачное название пьесы, которой еще нет. Чаще всего это «зерно замысла», возникшее в голове среди ежедневной суеты, тут же забывается. Но иногда к этой мысли возвращаются, записывают ее, после чего замысел может оставаться в состоянии зародыша еще много времени, дожидаясь своей очереди.

Но если замысел не забылся, показался интересным и если есть время и настроение (что бывает нечасто), то спустя месяц или двадцать лет к нему возвращаются, изучают его более внимательно, взвешивают, пытаются углубить его, расширить с нескольких строк до одной-двух страниц. Очень часто при этом выясняется, что замысел, который казался удачным, на поверку становится неинтересен или что на нем трудно построить пьесу и он больше годится для рассказа или киносценария. Но если выясняется, что он может оказаться плодотворным, следует время от времени дополнять его разными соображениями и идеями. И когда кажется, что замысел созрел, план составлен, можно приступить непосредственно к работе над пьесой. И писать ее лучше всего быстро. Невозможно надолго прерывать работу, дать угаснуть азарту, написать реплику героя и через месяц вернуться к пьесе и вспоминать, что ему хотела ответить героиня и о чем вообще идет речь. Первые дни уходят на мучительное обдумывание деталей сюжета и конструкции, выбираются и определяются персонажи, уточняются их отношения, цели и характеры, ищутся жанр и стиль, необходимые для выражения идеи, составляется подробный план, взвешиваются его

недостатки, придумываются приемы, чтобы эти недостатки обойти. Всеми силами надо удерживать себя от писания диалога (от «авось начну писать, и все само собой получится») – это самое последнее. Но вот наступает момент, когда все более или менее ясно, и только тогда следует приступать к написанию самой пьесы – диалога и ремарок. Обычно вначале дело все равно идет трудно (подавляет обилие возможных вариантов) и удается за день написать не более страницы, а то и вообще ни одной. Но по мере вживания в жизнь персонажей работа резко ускоряется. Ведь все уже ясно, остается только записать слова. Чем лучше продуман план, тем быстрее и легче пишется диалог. Уже известно содержание и смысл каждой сцены, с чего она начинается и к чему она ведет, известен отпущенный на нее лимит времени (страниц, строк), известно, кто, как и почему говорит и действует. Не всегда удается (и не всегда нужно) придерживаться плана с немецкой точностью, но работа без плана очень трудоемка («сколько стружек остается в мастерской!») и редко ведет к хорошим результатам.

Однако это не значит, что диалог – самая легкая часть работы. Драматургический диалог, каков бы стиль пьесы не был выбран – жизнеподобный, или абсурдный, или какой угодно другой, – не имеет ничего общего с обычными бытовыми разговорами. В крайнем случае, он лишь имитирует их, но на деле выполняет множество других задач. Он продвигает действие, задает драме необходимую пространственно-временную структуру, обеспечивает сценическую, зримую форму существования персонажей (т. е. через диалог надо передать не только то, что мы слышим, но и что видим на сцене), он характеризует их, он кодирует интонацию и подтекст, он насыщен, он очищен от всего случайного и не необходимого. Создание через пьесу видимой, зримой составляющей будущего спектакля очень важно. Герои не должны быть «говорящими головами». Они на сцене должны жить, двигаться, совершать физические действия. Это тоже надо заранее продумать. Об этом шла речь в предыдущих главах.

Реализовать все эти задачи не так просто. И при подробном плане работа над пьесой не всегда бывает гладкой. Иногда в процессе писания диалога на ум приходят новые идеи, возникают даже новые персонажи, и пьеса начинает двигаться не в том направлении, как ты задумал, и ты с радостью даешь своим персонажам свободу жить и действовать так, как они хотят (или, наоборот, придерживаешь их, чтобы не отвлекаться от движения к намеченной цели). Иногда, напротив, чувствуешь, что пьеса вдруг скучнеет, теряет темп, что высказанные в ней мысли не стоят

тридцати страниц текста и двух часов зрительского внимания, что чего-то не хватает, что ты уже выразил эти идеи в других своих пьесах и не сообщаешь миру ничего нового. Тогда приходится остановиться, корректировать план (иногда радикально) и искать иные решения. Как правило, они находятся (недаром продумывался план). Но бывает, что работу приходится бросать на середине. И не потому, что не знаешь, как довести до конца сюжет, а потому, что увидел, что пьеса не несет ничего нового, что она самому тебе неинтересна.

Пьеса по мере своего движения должна раскрываться читателю-зрителю все новыми сторонами и гранями. Ее можно уподобить луковице («сто одежек») или кочану капусты. Снимая один слой, мы открываем другой, и лучше, если он будет не совсем тот, что ожидал зритель, если каждый такой шаг будет не только удовлетворять, но и подогревать интерес и любопытство, вызывать и обманывать ожидания. Речь идет не о внезапных «перевертышах» и эффектных неожиданностях (кстати, и неожиданность должна быть мотивирована), а о непрерывном (по возможности) вводе новой информации, изменении ракурса, точки зрения на происходящее.

Подведем итоги. Основу пьесы составляет ее конструкция, ее сценический план, в котором присутствуют и основные черты литературного замысла (сюжет, конфликт, характеры и пр.), и схема его сценического воплощения (выбор событий для представления их на сцене, распределение их во времени и пространстве и пр.). В общем балансе художественных ценностей драмы (если только можно их расчленять) такая структура имеет не меньшее (если не большее) значение, чем диалог.

10. Инсценировки и экранизации

Об инсценировках

Одна из театральных тенденций нашего времени – инсценировки. Слов нет, многие прозаические произведения сами просятся на сцену. Но, как всегда, мера не соблюдается. Инсценируют все – романы, повести, киносценарии и даже рассказы. Чаще – классику, иногда – нашумевшие современные произведения, иногда – хорошие, иногда – не очень. Результаты обычно плачевны: повествование и драма базируются на совершенно разных принципах. Но увлечение инсценировками не иссякает. Притягательных причин обращения к прозе у режиссеров много. Можно использовать знаменитое имя классика (Толстого, Достоевского, Чехова) или популярный современный роман. Не нужно держаться жесткого каркаса и готового диалога пьесы. Можно инсценировать и придумывать спектакль самому, извлекая из романа те или иные эпизоды. В прозе характеры, поступки и события подробно описаны и прокомментированы автором, не нужно проводить утомительную работу по их расшифровке на основе скупого диалога пьесы.

Вот довольно типичное мнение режиссера: «*Для меня с романом интереснее работать, чем с пьесой. Это огромное плодотворное поле, сообщающее режиссерскую энергию: из романа можно вычленить то, можно это… Подход к прозе сразу заставляет думать о поиске неповторимого театрального, сценического языка, которым будешь разговаривать со зрителем. Именно объем материала подталкивает к открытиям смыслов, помогает найти необычный, неожиданный жанр и подобраться к форме и объему спектакля. Роман исключает такую формальность, как "артисты выучили буквы и стали произносить текст". Готового текста, в котором пришлось бы существовать иллюстративно, нет: приходится во всем разбираться заново*».

Это высказывание вызывает немало вопросов. Мнение, что пьеса не «заставляет думать о поиске неповторимого театрального, сценического языка», что она представляет собой лишь «текст», который надо выучить и произносить, а спектакль – это лишь «иллюстрация» к пьесе, – это мнение глубоко ошибочно.

Во-первых, роман в чистом виде ставить нельзя. Все равно приходится делать инсценировку, т. е. пьесу, и все равно актерам придется соблюсти «*такую формальность», как «выучить буквы*» и произносить какой-то текст. Не будут же они импровизировать

и нести отсебятину. Разница в том, что режиссеру текст драматурга кажется скучным и лишающим его свободы, а свой собственный текст – гениальным.

Во-вторых, оригинальная пьеса как раз самоценна и ничего не иллюстрирует, а в инсценировке приходится «*существовать иллюстративно»* по отношению к роману. Ведь инсценировка обычно представляет собой плохо склеенную цепь эпизодов, картинок и иллюстраций к тексту романа. Нередко такие спектакли зритель может понять, только если он знаком с исходным произведением.

В-третьих, важные элементы романа при инсценировании пропадают (*«можно вычленить то, можно это»)*, от этого нарушаются его полнота и целостность.

В-четвертых, что мешает поиску «*неповторимого театрального, сценического языка» (*если ты им владеешь) при работе над пьесой? И наконец, при анализе пьесы разве не надо «*разбираться заново*»? Режиссеру, может быть, и интересно самому создавать инсценировку, одновременно объединяя ее с постановочным планом, но это вовсе не означает, что этот интерес разделят потом зрители, наблюдая получившийся спектакль.

В. Е. Хализев цитирует возражения деятелей литературы против инсценировок: «Переделывать повесть в драму или драму в повесть, – писал Белинский, – противно всем понятиям о законах творчества и есть дело посредственности». «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической», – говорил Достоевский, объясняя, почему он против постановки на сцене «Преступления и наказания». Категорично высказывался и Горький: «Я вообще против “инсценировок”, ибо они снижают требования публики к драматическому искусству».

Труд инсценировщика нелегок, требует опыта, знаний и высокой профессиональной квалификации, но все же он не совсем творческий. На практике такого рода декларации инсценировщиков часто приводят к тому, что актеры стоят на сцене лицом к зрителю и проникновенно читают роман целыми страницами. Это называется «бережно сохранить оригинал». Такую читку подают как инсценировку, пьесу и что угодно. Но рассказы и пересказы – это не для хорошего театра, это ему чуждо, а зрителю скучно. И это «иллюстрация».

Другой распространенный вариант инсценировок: показ содержания романа путем послушного ему следования эпизод за эпизодом. Показали один кусочек романа, потом следующий и т. д. Такая многоэпизодность хоть и возможна в драме, но в

принципе чужда ее эстетике (она гораздо более подходит киносценарию). Еще хуже, когда постановщик, чтобы проявить свою оригинальность, изменяет название, переставляет события в иной последовательности, чем в романе, нарушает временную связь, вносит отрывки из другого произведения того же или иного автора, добавляет самодельные эпизоды и т. д. Получается рваный спектакль из дробных кусков, претенциозный и скучный. Это называется «по мотивам».

Умение драмы сконцентрировать действие в пространстве, времени и числе персонажей – это ее достоинство, а не недостаток. И хороший диалог – это достоинство, которое тоже вдруг стало считаться недостатком: он, видишь ли, «сковывает» режиссера, лишает его свободы самовыражения. Многовековая театральная практика говорит о том, что существуют огромные возможности для яркого, оригинального воплощения драматургии на сцене и что разнообразие ее трактовок безгранично. На самом деле проблема может заключаться не в диалоге, а в режиссере.

Желание перенести на сцену знаменитые или популярные романы еще можно понять. Такие инсценировки особенно хороши для ТЮЗов, помогая усвоению школьной программы. Но уж совсем необъяснимо выглядят постановки спектаклей по кинофильмам, что тоже случается нередко.

Мною написано три оригинальных киносценария и четыре киносценария по своим же пьесам. Кроме того, по моим пьесам (но не по моим сценариям) снято четыре полнометражных игровых художественных фильма. Так что скромный опыт в создании драмы, прозы и киносценария, а также переработки одного в другое у меня есть – по крайней мере, достаточный, чтобы судить о трудностях, связанных с этой работой.

Попробуем коротко назвать проблемы, с которыми связана любая инсценировка прозы или киносценария (фильма). Переработку пьесы или прозы в киносценарий мы рассматривать не будем, так как здесь тема инсценировок нас интересует только с точки зрения создания произведения для театра.

Театральная инсценировка прозы

Различия между повествованием и драмой, препятствующие переделке одного в другое, велики и имеют как принципиальный, так и технический характер. Исследованию этих различий и посвящена эта книга. Основная проблема в том, что повествование и драма строятся по абсолютно разным законам. Роман предназначен для чтения, драма же предназначена и

выстроена для сцены, у нее другие принципы и другие художественные средства. Поэтому успешно перелицевать одно в другое без большого труда и больших потерь удается крайне редко. Большинство инсценировок скучноваты, тягучи, кусковаты, многословны. Пропадают красота конструкции, собранность и динамичность драмы. Почти все такие спектакли представляют собой цепь эпизодов и напоминают картинки к книжке. Если ты читал роман, смотреть не очень интересно, а если не читал, – не очень понятно.

Глубинная, фундаментальная разница между драмой и повествованием следующая: в романе нет сцены, ни реальной, ни воображаемой, он не предназначен для нее и не ориентирован на нее. Драма же изначально создается как игра. Все остальные отличия (их очень много) обусловлены этим главным. Поскольку драма – игра, она должна обеспечивать игровое, ролевое существование персонажей. А роман далеко не всегда содержит игровые ситуации. Роман ничего не показывает, он описывает. Его герои не обращены к зрителю, их диалоги не рассчитаны на реакцию зала, их характеры обрисованы другими средствами. Инсценировщику нужно перенести героев и все действие из реальной среды в условный мир сцены.

Что касается технических различий между романом и драмой, обусловленных их разной природой, они сводятся, вкратце, к следующему.

В романе преимущественное место занимают описания – людей, их чувств, их внутреннего мира, их поведения, характеров, событий, пейзажей, действий и т. п. В пьесе описаний нет. Отсечение проведения и сплетения многочисленных сюжетных линий, авторских отступлений и размышлений существенно обедняет инсценировку по сравнению с исходным романом. По сравнению с прозой с ее способностью проникать в мысли и чувства героев возможности театра в выражении через подтекст внутриличностного конфликта и переживаний героев достаточно хороши, но все же ограниченны.

Объект романа, как правило, – разнообразные события и линии действия, разворачивающиеся в течение длительного времени в разнообразных точках пространства с большим количеством персонажей. Объект пьесы – концентрированное событие, включающее конфликт, который начинается, развивается и заканчивается в течение ограниченного времени и в котором участвует ограниченное число действующих лиц. Любое, самое сложное жизненное явление, описание которого для романа не представляет никаких принципиальных трудностей, – войну, общественные перевороты, природную катастрофу, работу

огромной фирмы, любовь, историю трех поколений семьи – драматург должен представить в таком виде, чтобы небольшая группа людей, выйдя на подмостки, смогла показать его нам в течение двух-трех часов. Поэтому при инсценировке романа приходится отсекать («вычленять») персонажей, события и целые линии действия, что обедняет оригинальное произведение. Широта полотна прозы резко сужается в театре.

«В театре мы стеснены пространством, временем и неудобствами постановки, препятствующими нам представить на сцене сразу множество персонажей из опасения, что одни окажутся бездействующими или будут мешать действиям других. Роман лишен всех этих стеснений, он предоставляет описываемым событиям все необходимое для их развития время: помещает персонажей, беседующих, действующих или мечтающих, в комнату, в рощу или на площадь в зависимости от того, где их уместнее изобразить; ему есть куда их направить – в его распоряжении весь дворец, весь город, все королевство, вся земля; а если что-либо происходит и рассказывается в нем в присутствии тридцати персонажей, он может по порядку описать различные чувства каждого». Это было осознано еще четыре века назад.

Роман ничего не изображает наглядно. В драме все надо показать на сцене.

Объем романа – сотни страниц, объем пьесы (инсценировки) – немногие десятки.

В романе могут иметь место эпизоды, в которых участвуют сотни людей: батальные сцены, демонстрации, празднества, мятежи, сцены охоты и пр. В спектакле массовые сцены, как правило, не очень интересны и трудновыполнимы, а для небольших театров просто неподъемны (разве что ставить их очень условно или показывать на киноэкране).

В повествовании между читателем и происходящим стоит рассказчик. Это он описывает события, создает характеры, дает им оценку, и мы воспринимаем их не столько своими глазами, сколько глазами повествователя. Иное дело в драме. Никто не представляет нам героев, никто не навязывает свою точку зрения. Поэтому и сюжет, и события, и характеристика персонажей в пьесе должны быть изложены иначе, чем в оригинале.

Главное достоинство романа не сюжет (сюжет романа и инсценировки одинаков и может быть изложен одними и теми же словами), а язык, которым он выражен, с его образностью, обилием оттенков, вариаций и нюансов. Инсценировка сохраняет сюжет (и то усеченный), но не передает красоты и богатства языка и глубины психологического анализа. Не вдаваясь в

аргументацию, ограничимся только одним примером – отрывком из романа Томаса Вулфа «Паутина и скала».

«Они были скандалистами, дебоширами, хулиганами, драчунами, поножовщиками; были жучками из бильярдных, содержателями подпольных кабачков, охранниками борделей, сутенерами на содержании у шлюх. Они были лихачами с толстыми красными шеями, в кожаных гетрах, и по воскресеньям, после недели, проведенной в драках, подвальных закусочных, борделях, в затхлом, нечистом воздухе потайных злачных мест, их можно было увидеть едущими по приречной дороге вдвоем со своими шлюхами на разгульный пикник. Они бесстыдно катили средь бела дня со спутницами, издающими чувственный, теплый, бередящий нутро запах, свежий, отдающий порочностью, струящийся неторопливо, как эта речушка, который властно, ошеломляюще, тайно пробирает тебя, неизменно вызывая какую-то мучительную страсть. Потом в конце концов останавливались у обочины, вылезали и вели своих спутниц вверх по холму в кусты, чтобы уединиться под листами лавра, лежа в густом зеленом укрытии южных зарослей, теплых, влажных, соблазнительных, как белая плоть и щедрая, чувственная нагота потаскухи».

Как адекватно передать в инсценировке такой текст?

Роман обычно содержит мало диалога, а тот, что есть, как правило, не может быть механически перенесен в инсценировку, потому что диалоги прозы и диалоги драмы создаются по разным законам и имеют разные задачи и свойства. Для сцены их надо писать заново и по-другому. Все, что в романе передается самыми разнообразными средствами, в драме должно быть изложено только посредством диалога. Поэтому техника письма драмы совершенно иная.

Содержание романа нужно как-то расположить по времени на сцене, разбив действие на эпизоды, картины и акты. Надо определить, какая часть сюжета будет представлена на сцене, а какая – вне ее. Приход и уход персонажей драматург должен мотивировать – задача, повествователю неизвестная, так как в эпосе нет никакой сцены. Момент появления и исчезновения действующих лиц со сцены тоже должен быть рассчитан.

Часто роман – это история жизни героев, но на театральной сцене биографии скучны: там нужно центральное событие, борьба и конфликт. Роман тяготеет к широте и протяженности действия, драма – к единству его.

Романист создает характеры, а драматург – роли. Это не одно и то же. Характер – это характер, а роль – это материал для игры. Персонаж романа может иметь сколь угодно значительный образ, но, если он не дает достаточного материала для театрального

актера, перевести прозу в действие будет очень трудно.

Другой пример. «Господа Головлевы»: «*Порфирий Владимирыч… начал очень сложное вычисление – на какую сумму он может продать в год молока, ежели все коровы в округе примрут, а у него одного, с божьею помощью, не только останутся невредимы, но даже будут давать молока против прежнего вдвое».* Эти три строчки – блестящая, почти всеобъемлющая характеристика *образа* Иудушки Головлева. Но для создания *роли* на сцене нужны другие приемы. Нужны поступки. Можно, конечно, в театре произнести ту же фразу вслух, но это будут опять-таки слова, рассказывание, а не действие.

Большой роман трудно переводить в драму из-за его объема. Еще хуже, когда в пьесу пытаются превратить короткий рассказ. Получается нечто невообразимо растянутое, тоскливое, лишенное действия, диалога и движения.

Перечислять различия между повествовательными жанрами и драмой, а также проблемы переработки одного в другое можно еще долго, но и сказанного достаточно, чтобы понять трудности инсценировки и связанные с нею потери. Роберт Макки, известнейший авторитет в области кинодраматургии, так определил эту проблему:

«*Попытки адаптировать “безупречную” литературу, как правило, заканчиваются неудачей по двум причинам. Во-первых, это невозможно с точки зрения эстетики. Образ является паралингвистическим средством коммуникации; в кинематографе не существует равнозначных или даже приближенных к ним средств отображения конфликтов, выраженных богатым языком выдающихся писателей и драматургов. Во-вторых, когда человек, обладающий меньшим талантом, пытается адаптировать работу гения, чем это может закончиться? Сможет ли он подняться до высот гения или гениальное произведение будет сведено до уровня того, кто его адаптирует?.. Но наши режиссеры и инсценировщики редко обладают излишней скромностью»* [«История на миллион долларов», Альпина нон-фикшн, 2019].

Хотя Макки имел в виду экранизацию прозы, а не ее театральную инсценировку, это мнение применительно к театру еще более справедливо. У прозы больше общего с кинофильмом, чем с театральным спектаклем. Переработка ее в киносценарий хотя и непроста, но все же гораздо более органична, менее трудна и более успешна, чем инсценирование в театральную пьесу.

Театральная инсценировка киносценария/фильма

Изготовление пьесы из киносценария/кинофильма, а не из

прозы еще нелепее и труднее, но практикуется довольно часто. Не вдаваясь в подробности, назовем лишь основные отличия одного от другого. А из перечисления этих отличий станут ясны и проблемы, возникающие при трансформации фильма в пьесу.

В пьесе диалог – структурообразующий, основной, практически единственный элемент произведения, в сценарии – лишь сопровождающий, и чем его меньше, тем лучше. Диалог – друг драматурга и враг сценариста. Живость, динамичность, напряженность, остроумие диалога, богатство его подтекстом составляют главную ценность драмы, но избыточный диалог в фильмах им только вредит. Следовательно, диалог приходится писать практически заново.

В драме почти не описывается «видимый», зрительный ряд. Основа же сценария – создание на бумаге изображений, описания действий персонажей в определенной среде. Другими словами, в пьесе главное – диалог, в сценарии – ремарки.

Драма стремится стянуть события в одно место (или немногие места) и сконцентрировать их во времени (это признак хорошего качества драмы и мастерства драматурга). Сценарий не ограничен ни тем, ни другим. Более того, зритель ждет от фильма разнообразия изображений, обстановки, изменения точек зрения, времен суток и года. Сценарий обычного игрового фильма должен содержать примерно 50–60 сцен. Продолжительность сцены (т. е. действия в пределах одной локации и одного отрезка времени) в театре может продолжаться целый акт или даже всю пьесу, а в кинематографе – редко больше двух-трех минут.

В фильме перемена места и времени действия осуществляется мгновенно, в театре нередко этому препятствуют технические проблемы (необходимость дать актрисе время на переодевание, смена декораций), но главное – слишком быстрое мелькание многочисленных сцен неорганично для театра и утомляет зрителя.

В фильме могут участвовать сотни и тысячи человек (вечеринки, дискотеки, митинги, демонстрации, праздничные шествия, уличные и батальные сцены и пр.). Количество персонажей в драме, как правило, невелико. Искусство драмы как раз и состоит в том, чтобы малым числом персонажей охватить широкий круг проблем и событий.

В сценарии возможны и даже желательны движения, перемещения и другие физические действия персонажей: погони, карабканье по отвесной скале, прыжки в пропасть, бег по крыше поезда, скачка на лошади, езда в автомобиле, полет в самолете, плавание на лодке или под водой и прочее (вспомним хотя бы знаменитую сцену на лестнице в «Потемкине» Эйзенштейна).

Персонажи в фильме могут строить дом, копать огород, взрывать плотину, держаться за крыло летящего самолета, скрываться в грязной канаве от полиции, балансировать на канате или хотя бы просто переходить из комнаты в кухню, из кухни в ванную, оттуда на балкон и пр. В пьесе, как правило, персонажи сидят в интерьере и разговаривают, что создает режиссерам головные боли при построении мизансцен. Пьеса изначально создается с учетом этого недостатка и нейтрализует его, но при трансформации сценария в пьесу это порождает проблемы.

В сценарии возможны и часто желательны показ автомобилей, лошадей, танков, парашютов, самолетов, собак, крокодилов и пр. В театре они неуместны. Там действуют живые люди.

В кино можно снимать лица и предметы крупным планом: глаза, губы, браслет на руке, спрятанный в ящике пистолет, потерянную запонку. В театре такое заострение внимания на детали возможно, но оно не столь наглядно и эффективно.

Кинематограф в состоянии показать самую разнообразную и меняющуюся географическую и социальную среду действия: густые леса, знойные пустыни, снежные равнины, высокие горы, волнующееся море, гигантские небоскребы, просторные офисы корпораций, протяженные мосты, роскошные дворцы, оживленные улицы, городские трущобы, шумную биржу… Возможности театра в этом отношении ограничены. Можно, конечно, сопровождать театральный спектакль обильным кинорядом, но не лучше ли тогда просто показать кино?

В фильме часто играют актеры мировой известности, тщательно выбранные из сотен возможных кандидатов на роли с учетом таланта, возраста, внешних данных, типажа, популярности. Кастинг в киноиндустрии давно стал отдельной профессией. В театре приходится обходиться наличным человеческим материалом, весьма ограниченным.

Наконец, бюджет: в кино он составляет десятки и сотни миллионов долларов, в театре – в сотни и тысячи раз меньше.

Таким образом, драматическому театру превзойти в «визуальности» кино невозможно и не нужно. Основой театра был, есть и будет диалог. Как писал А. Н. Островский в «Снегурочке», «любезна мне игра ума и слова». Но диалог как раз и трудно «извлечь» из фильма, потому что он играет там подчиненную роль, отдавая первенство зрительному ряду. По мнению Р. Макки, «*эстетика фильма воспринимается на 80 процентов глазами и на 20 процентов ушами. В театре 80 процентов происходящего воспринимается на слух, а оставшиеся 20 процентов – визуально*». С этими конкретными цифрами можно

не соглашаться, но в принципе роль диалога в театре неизмеримо выше, чем в кино, как ни стараются некоторые режиссеры ее принизить.

А какие преимущества, выгоды, достоинства дает переделка сценария в пьесу? Никаких. И самое главное – зачем это делать? Ведь зрелище уже было создано, оно доступно, оно имеет репутацию, зачем же изготовлять театральный ремейк, идти по чужим следам, повторять пройденное? Не лучше ли создать что-то действительно новое? И совсем смешна двойная перелицовка, когда сценарий делается из романа или драматического произведения (и это бывает очень часто), по нему снимается фильм, а по фильму снова делается пьеса.

По всем названным причинам трудно проделать и обратную операцию: превратить пьесу в сценарий. И чем лучше пьеса, тем труднее сделать из нее фильм. Вот почему киношникам не очень нравится, когда автор пьесы предлагает себя в сценаристы. Пьесу в сценарий вообще превратить непросто, свою же пьесу – почти невозможно. Как расстаться с такими прекрасными, красивыми, остроумными диалогами, в которые ты вложил столько труда? Ведь в пьесе герой соблазняет героиню речами на протяжении целого акта, в кино же он просто повалит ее (или она его) на кровать. За сим последует эффектная визуальная сцена без слов.

Из всяких правил могут быть исключения. Всегда можно возразить на мой скептицизм тем, что «режиссер такой-то сделал прекрасный спектакль по роману такого-то». Бывает, что благодаря таланту инсценировщика и режиссера по романам и кинофильмам делаются великолепные театральные постановки, тем более если оригинальные произведения отличаются выдающимися достоинствами и удобны по своим особенностям и свойствам для инсценировки. Но мы говорили только об общей тенденции и общих проблемах, а не об отдельных удачах или неудачах.

Каждый род художественной литературы создается по своим законам, имеет свой язык и обладает своими достоинствами, которые легко могут быть утеряны при перекраивании одного в другое. Для людей, способных к оригинальному творчеству, лучше создавать что-то новое и свое.

11. Организованность драмы

Самое трудное, когда размышляешь о драме, – рассматривать ее составляющие изолированно друг от друга. Характеры нельзя отрывать от действия, ибо именно в нем они и проявляются; действие нельзя изучать в отрыве от языка, ибо диалог и развивает действие, и лепит характеры; ролевой, игровой элемент драмы проявляется и в действии, и в характерах, и в речи персонажей. Ее изобразительные средства сжаты в кулак; характеристика разрозненных пальцев не дает представления об их объединенной ударной силе. Ничто в драме не существует отдельно, все тесно взаимосвязано, жестко сцеплено, активно влияет друг на друга. Отсюда неизбежные повторения, встречающиеся при обсуждении того или иного компонента драмы. Но зато эта постоянно ощущаемая аналитическая трудность делает очевидным неотъемлемый закон драмы – ее организованность.

Та или иная композиция, тот или иной способ построения характеров, развития действия – это вопрос качества драмы, а не сущности ее. Однако сама организованность, необходимость ее, существование ее как важного и характерного свойства – это закон драмы, и потому он должен быть здесь рассмотрен. Именно это свойство вот уже более двух тысячелетий и побуждает теоретиков к поискам и конструированию некоей твердой драматургической системы: ведь очевидно, что там, где есть организация, структура, там должны быть какие-то законы, нормы, приемы, правила – обязательные или просто желательные.

Разумеется, организованности требуют и другие роды литературы и вообще всякое произведение искусства. Однако в повествовании не столь сильно, как в драме, ощущается стесняющее, дисциплинирующее начало; конструкция романа прочна, но не жестка, организованность его, последовательность и взаимосвязь событий, персонажей, описаний, отступлений, размышлений основывается главным образом на глубинных принципах; в драме же организованность пронизывает буквально каждую строчку, выходит на поверхность, становится свойством формы, признаком жанра. Из романа нередко можно «незаметно» изъять или перенести в другое место большие эпизоды, отрывки, целые сюжетные линии; при этом пострадает качество произведения, но смысл его не потеряется и конструкция сохранится, потому что она не столь жестка и стропила ее не так крепко сколочены друг с другом. Операции подобного рода с пьесой, как правило, немыслимы: достаточно иногда вынуть один

гвоздь – и вся постройка рассыпается.

Почему же драма тяготеет к большей внутренней и внешней организованности, чем другие роды литературы? Причин для этого много, и главная из них – установка драмы на театральное исполнение. Материал для нее должен быть организован сразу в двух планах – литературном и сценическом. Там, где конструкторская работа повествователя кончается (идея, тема, персонажи, сюжет), заботы драматурга только начинаются: ведь он пишет не «вообще», а только то, что может и должно быть представлено на сцене. Дело, разумеется, не только в том, что театру физически и технически что-то недоступно и неудобно, но прежде всего в художественной целесообразности. Если бы работа драматурга заключалась только в отбрасывании непригодных для сцены элементов своего замысла, то драма всегда была бы хуже, беднее повествования. На самом деле задача заключается в том, чтобы сделать сценическую форму единственно возможным и наилучшим способом выражения, придать ей блеск, краски, художественную силу, недоступную эпосу. Поэтому из уже разработанной фабулы надо что-то изымать, а многое, наоборот, придумывать заново, смело перекраивать события – короче, надо сочинять пьесу.

Шекспир начал своего «Отелло» сценой тревоги у дома Брабанцио, отца Дездемоны, затем идут сцены во дворце дожа и т. д. Но, оставаясь строго в пределах того же сюжета и замысла, можно было составить всю пьесу из совершенно других сцен, например: 1) зарождение любви Дездемоны и Отелло (то, о чем потом расскажет мавр: «Я ей своим бесстрашьем полюбился…»); 2) бегство Дездемоны из дома; 3) тайное венчание влюбленных (как в «Ромео и Джульетте») и т. д. Попробуйте сочинить такую пьесу. Быть может, у вас это получится лучше, чем у Шекспира.

Организованность драмы проявляется и в отборе действующих лиц, которые, в отличие от персонажей эпоса, характеризуются, как правило, жесткой взаимосвязью, большей энергией взаимодействия, стремлением к определенным целям (для разных действующих лиц обычно несовпадающим и противоречащим), ясно выраженной функциональностью (т. е. четкой задачей, которую они выполняют в действии).

Характерной особенностью драмы является ее пространственно-временная организованность. Мы уже говорили о том, что драма способна представить всего несколько часов из жизни своих персонажей и что она развертывается на немногих (иногда на одной) пространственных точках. Отсюда вытекает потребность стягивать события в узкие пространственно-временные отрезки, т. е. необходимость в хорошо продуманной

организации. Все нужные персонажи в определенное время должны собраться в определенном месте (и вовремя его покинуть!), и с ними должны произойти все намеченные события; все это должно выглядеть естественно и быть обосновано логикой – жизнеподобной или условной, но убедительной.

Место действия в хорошей драме – не просто фон, декорация, правдоподобная среда; пространство должно быть действующим, играющим всеми своими элементами и общим целым. Все это нуждается в продумывании, отборе, организации. Точно так же должно быть организовано и время. Решающее значение, конечно, имеет выбор отрезка жизни героев, представляемого в драме. Этот отрезок насыщен, как правило, событиями (иначе незачем его показывать); поэтому обязательным и нелегким этапом в организации драмы является выстраивание последовательности в этом тесном событийном ряду (или наоборот, сознательное нарушение этой последовательности, повторы, обратный ход времени, пренебрежение правдоподобной длительностью событий и вообще всякая игра со временем). Ночь перед казнью или утро после свадьбы – один только выбор места и времени действия определяет ход всей пьесы.

Особой организованности и жесткой экономии требует ограниченность времени действия. Эта ограниченность простирается не только на всю пьесу, но и на отдельные ее части. Драматург твердо знает, что, допустим, сцена любовного объяснения может занимать у него столько-то строк (минут), и не более. Архитектоника пьесы, уравновешенность отдельных элементов и сюжетных линий является одним из сильнейших источников ее привлекательности. Особенность драмы заключается не в краткости (рассказы и повести бывают и покороче), а именно в ограниченности, отмеренности, фиксированности объема произведения. Нужно не только сказать нечто, но и вместить это в заданные рамки. Следовательно, драматургу надо быть расчетливым. Если он введет в пьесу каких-то лишних, не самых важных персонажей, слова, поступки, темы, сюжетные линии, он вынужден будет поступиться чем-то более существенным. Драма подобна тесному автомобилю: посадить туда лишнего пассажира можно, только высадив нужного; следовательно, надо подумать, с кем ты отправляешься в путь. Об этом следует помнить авторам, которые во имя жизнеподобия подробно показывают, как герои едят, пьют, переодеваются, разговаривают по телефону и т. п. Как писал еще Лессинг, «если явления возникают перед нами в таком сочетании, когда важное сочетается с ничтожным, это мешает нам сосредоточиться».

Необходимость ограничивать количество персонажей,

событий, нитей действия, слов и так далее вовсе не означает, что их должно быть мало. Драма стремится не к краткости самой по себе, а к освобождению себя от всего необязательного, не необходимого. Вынужденная воспроизводить жизнь синхронно, во временном масштабе «один к одному», она преодолевает это свойство тем, что сгущает, уплотняет изображаемую жизнь так, что немногие часы сценического времени становятся равнозначными годам обыкновенного существования. Отсюда проистекает тяготение драмы к организованности, к событийной и эмоциональной концентрации.

События и ситуации должны быть выстроены так, чтобы автор высказал все, что он должен был сказать, устами действующих лиц, а диалог должен не только развивать действие и характеризовать персонажей, но и создавать зримый ряд пьесы. Отсюда следует, что не всякое слово идет здесь в строку, а только отвечающее многочисленным и порой противоречивым требованиям драмы. Значит, и диалог должен быть тщательно организован и выверен.

Драма – это материал для игры. Условия этой игры, сама игровая стихия, роли персонажей создаются системой приемов. И создание этой системы опять-таки требует организации.

Наконец, драма не будет драмой, если в ней нет действия, и это действие надо организовать. Создать трагическую коллизию или комедийную ошибку, столкнуть или запутать персонажей, выстроить цепь частных событий, сливающихся в одно главное, сделать так, чтобы действие развивалось как бы само по себе – в этом и состоит в конечном итоге мастерство драматурга. В хорошей драме ничто не бывает случайно; все подготовлено, продумано, выстроено, связано, и вместе с тем эта «построенность» незаметна, все совершается естественно, происходит «само собой». Даже самые бурные страсти дирижируются твердой рукой (как остроумно заметил Бентли, «разум теряет Федра, а не Расин»).

Таким образом, какой бы срез драмы ни рассматривать, какие бы ее элементы – характеры, речь, время, пространство, сценичность, действие – ни анализировать, все неизбежно приводит к выводу о высокой организованности драмы как о ее неотъемлемом свойстве, как о ее законе.

Посмотрим для примера, как Шекспир «организует» убийство короля Дункана. Эпизод, казалось бы, несложный, тем более что на сцене он даже не изображается (!). Я оставляю в стороне «психологическую подготовку» Макбета к преступлению, его душевные колебания, споры с женой; обратим внимание только на то, как драматург выстраивает обстоятельства самого

убийства, делающие его страшным злодеянием (иначе трагедия не приобрела бы такого исполинского масштаба). Что же делает для этого Шекспир? Во-первых, в самом начале действия он заставляет Макбета оказать важные услуги трону и проявить свою доблесть и преданность (тем непонятнее и чернее становится его предательство); во-вторых, Дункан изображается как добрый человек и мудрый властитель (тем отвратительнее поступок Макбета и тем больше сострадание зрителей); в-третьих, король особенно милостив к полководцу, осыпает его почестями и наградами, а жене дарит алмаз (тем гнуснее неблагодарность злодейской четы); в-четвертых, оказывается, Дункан – кузен Макбета (значит, убийца проливает родную кровь!); в-пятых, и самое страшное: Макбет убивает гостя в своем собственном доме. Вот почему Шекспир направил Дункана в Ивернесс, вот великолепный образец действующего пространства: король приезжает почтить своего друга, родственника и вассала, а тот убивает его! В-шестых, Дункан внешностью очень похож на отца леди Макбет, и все равно она побуждает мужа к убийству, которое не в силах совершить сама. В-седьмых, выбор замка в Ивернессе местом злодеяния дает Шекспиру возможность сделать леди Макбет соучастницей преступления, что крайне важно для продвижения всей трагедии. В-восьмых, способ убийства. Герои Шекспира расправляются со своими врагами разными путями и в разных обстоятельствах: в темнице, на поле брани, в поединке, рукой наемника, палача, тюремщика, с помощью яда и т. д. Здесь изображен способ, самый позорный для воина: своей рукой и – спящего! В-девятых, очень важно, что в ход пущен именно кинжал, а не яд или петля, поэтому руки супругов обагрены кровью. Какую важную и эффектную роль сыграет потом кровь в трагедии! В-десятых, время и обстоятельства убийства: тревожная темная ночь без луны и звезд, буря, неверный свет факелов, крик совы, вой волка, звон колокола. Все это сгущает мрачную обстановку кровопролития и создает интенсивную эмоциональную атмосферу ожидания чего-то жуткого и непоправимого.

Вот так, рукой мастера делая малозаметные и как бы ничего не значащие ходы, ведет драматург партию, завершая ее убедительной художественной победой. *Рациональная* организация дает максимальный *эмоциональный* эффект. Полагать, что творец «Макбета» бесхитростно изобразил гибель Дункана так, как она была «на самом деле», будет по меньшей мере наивностью. И дело не в том, что в историческом сочинении, на которое опирался Шекспир при создании трагедии, Дункан погиб совсем иначе (от руки подосланных убийц), а в общей

закономерности: драматург не копирует мир, а создает его.

Многовековая практика выработала множество приемов и способов организации драмы. Многие из них мы рассмотрели. Сам факт существования многочисленных руководств по технике драмы (представить себе пособия по «технике романа» довольно затруднительно) свидетельствует, с одной стороны, о ее высокой организованности, а с другой – о существовании некоторых общих законов этой организованности и стремления теоретической мысли найти в построении пьес некую единую (разумеется, в самых общих чертах) систему. «Есть устойчивая схема сложения драматической композиции, – утверждает С. Балухатый, – лишь мнимо нарушаемая в опытах отдельных драматургов-новаторов, но неистребимая».

Не все содержащиеся в руководствах правила (обычно касающиеся лишь внешней стороны драмы, ее «техники», и преподносимые порой в директивно-диктаторской манере) годны на все случаи жизни, и практика драматургии иногда опровергает их универсальность. Это дает повод некоторым авторам, не всегда отличающим полезные практические рекомендации знатоков от железных законов драмы, вообще отвергать в ней организационное начало; в доказательство приводят опыт Чехова, удачный спектакль по нашумевшему роману и оглушительный успех последней программы мюзик-холла.

Нас то и дело стараются убедить, что нельзя поверять алгеброй гармонию, что мысль убивает вдохновение, что точный расчет – это черта ремесленника, а не гения и т. д. Эти ходячие мнения столь же неистребимы, сколь и ошибочны. Алгебра нужна при создании пьесы в той же степени, как и гармония. Мысль нужна в театре не меньше, чем чувство, особенно в наш век, когда массовость культуры противостоит интеллекту. Интенсивность чувства в театре достигается напряженной работой ума драматурга. Поэтами рождаются, драматургами – тоже. Но драматургу еще надо и учиться. Учиться своей профессии, познавать жизнь, видеть сцену, мыслить.

Организация произведения начинается с самого рождения замысла и определения цели. «Художник, – читаем мы у Чехова (пьесы которого, где жизнь будто бы течет «сама собой», особенно охотно приводятся как пример неорганизованности), – наблюдает, выбирает, догадывается, компонует, – уже одни эти действия предполагают в начале вопрос… Если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я бы назвал его сумасшедшим». Лессинг столетием раньше выразил эту мысль помягче: «Сочинять, имея в виду определенную цель, – это

деятельность, отличающая гения от маленьких художников, которые сочиняют лишь затем, чтобы сочинять».

Еще одно распространенное заблуждение относительно организующих законов состоит в том, что они будто бы стесняют свободу драмы, делают ее одноликой, «хорошо сделанной», искусственной, безжизненной, что всякое «нельзя» чего-то лишает, а любое «нужно» вносит элемент принудительной и мертвящей стандартности. Бескрайнее многообразие прекраснейших произведений, которое развертывает перед нами мировая драматургия, служит лучшим опровержением этого заблуждения. Если что-нибудь и сближает столь удаленные друг от друга полюса драмы – Шекспира и Мольера, так это великолепная организованность их творений. Что же касается «хорошо сделанных пьес», то беда их не в том, что они хорошо сделаны (в этом как раз их достоинство), а в их беспроблемности, чрезмерной легковесности, неэмоциональности. Алмаз, чтобы заслужить право называться бриллиантом (т. е. «блестящим»), должен быть огранен и отшлифован рукой мастера; однако никакая шлифовка не сделает бриллиант из булыжника. Пьесы Расина и Гоголя тоже хорошо сделаны (иначе бы они не были шедеврами), но их чеканная форма воспринимается как естественный и единственно возможный способ проявления содержащегося в них драгоценного материала.

Организованность – неотъемлемый признак художественности. Пушкин писал о человеческой мысли: «Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона». Требования драматического жанра, с одной стороны, сковывают писателя, а с другой – дают ему возможность выразить свой замысел в цельной художественной форме. Эту противоречивую роль драматургического кодекса можно проследить на примере произведений классицизма, в эпоху которого драма подвергалась, пожалуй, наиболее жестокому и мелочному регламентированию за всю свою историю. Сами слова «классицистическая драма» сразу ассоциируются с придирчивыми правилами, бессмысленными, но строго обязательными, потому что их установил еще Аристотель. Вспоминается, что драма «задыхалась» в тисках этих правил, что они «сковывали и стесняли» ее развитие. И лишь когда были «сломаны оковы» этих ограничений, драма получила наконец возможность свободного развития, максимально приблизилась к правде и реализму.

И в самом деле, нормы классической трагедии поражают нас своей нелепостью. На сцене – лишь цари, полководцы и герои далекой древности. Все действующие лица выясняют отношения на одном и том же пятачке. Произнеся обстоятельные

двухстраничные монологи и столь же обстоятельные диалоги, они удаляются неизвестно куда, чтобы дать место другим персонажам, которые тоже приходят разговаривать почему-то только на этот пятачок. За то время, что герой и героиня объясняются в любви, может вспыхнуть и быть подавлен мятеж, высадиться вражеский флот, быть проиграна и вновь выиграна кровопролитная битва, и никого не удивляет столь быстрое течение событий и столь невероятное их множество. Классицисты любили крутые повороты сюжета, и их нисколько не смущало, что в течение двадцати четырех часов, которыми ограничивалась продолжительность действия, в пьесах совершалось столько заговоров, разоблачений, убийств, изгнаний, свержений с трона, возвращений из похода и венчаний на царство, что их с избытком хватило бы на двадцать четыре года. В довершение всего писатель должен был держать в памяти мелочные правила чисто формального характера: выпускать на сцену героев в определенном количестве, сменять их в определенной последовательности, делить пьесу ровно на пять актов и т. д.

Казалось бы, столь железные объятия теории не могли породить жизнеспособную литературу. Казалось бы, только бунт против классицизма, начавшийся в XVIII веке и избавивший художников от сухих догм, мог привести драматическую поэзию к расцвету. Но нет! Никогда французская драма не переживала столь блестящего подъема, как при классицизме, и никогда не знала такого упадка, как по освобождении от его якобы стеснительных оков. Так, может, они были вовсе не оковами, а опорами?

Символом веры классицизма были разумность, правдоподобие и хороший вкус – как они понимались в ту эпоху. «Главное правило – нравиться и трогать, – возглашал автор «Федры». – Все прочие выработаны лишь затем, чтобы выполнять его… В трагедии волнует лишь правдоподобное». И во утверждение правдоподобия устанавливалось единство времени (зрители той поры просто не поверили бы, что за краткий срок сценического представления может пройти больше нескольких часов), единство места (за эти несколько часов герои не могли перенестись в другой город) и прочие ограничения. Принцип единств не является, вообще говоря, изобретением классицизма, но именно это литературное направление возвело его в хорошо аргументированное правило и дало блестящие образцы его воплощения.

Однако драматурги золотого века не были педантами и понимали нормы не слишком буквально. «Все эти правила чрезвычайно сложны и мелочны, и я не советую никому

разбираться в них; ведь есть дела и поважнее», – писал тот же Расин. И действительно, классицист принимает ограничение не как железное правило, а как условность, которую он легко преодолевает и подчиняет себе. В реальной жизни, например, герой может сначала потерять жену, через десять лет – сына, потом потерпеть поражение в какой-нибудь битве и, наконец, мирно умереть в преклонном возрасте. Писатель-реалист и напишет пьесу, действие которой будет продолжаться тридцать лет. Не так поступает классицист. Потеря прекрасной возлюбленной, гибель единственного сына, поражение в решающей баталии, эффектная по воле рока смерть героя у него происходят в один день. Проигрывает ли от этого трагедия? Отнюдь нет. Она становится лишь динамичнее, насыщеннее, напряженнее. При этом драматург даже не притворяется, что события в пьесе происходят в течение реального астрономического дня. Сутки у него условные, абстрактные, не знающие утра и вечера, дня и ночи. Писатель как бы говорит зрителю: «Вы хотите, чтобы действие продолжалось не больше суток? Пожалуйста. Но только не будьте педантичны и не смотрите спектакль с хронометром в руках. Главное, чтобы пьеса вам понравилась».

Подобным же образом классицист расправляется и с единством места. Это единое место действия у него в высшей степени условно. Пресловутый дворцовый покой у него вовсе не означает какой-то конкретной комнаты. Немножко воображения – и он будет то тронным залом короля, то интимным покоем дамы, то площадкой у фонтана, то загородной беседкой. Аналогичным путем часто идет и современная сценография: для всех актов и картин, независимо от места действия, создается единое оформление, а конкретные площадки обозначаются с помощью «меток»: стол и стул дадут зрителю понять, что действие происходит в интерьере, садовая скамья перенесет его в парк. Но классицисты идут в преодолении этой условности еще дальше. Корнель, например, строит драму так, чтобы вообще не привлекать внимания к вопросу о месте и протяженности действия, добиваясь, чтобы зритель в первую очередь следил за самими событиями. Он дает драматургам «спасительный» совет «*…не вводить в поэму никаких определенных указаний ни на время, ни на место действия. Воображению зрителя будет предоставлено больше свободы следовать за ходом действия, ежели последнее не будет размечено подобными вехами, и зритель сможет не заметить его ускорения, ежели они ему об этом не напомнят и помимо воли не заставят о том задуматься».* И действительно, какая разница, в какой комнате гордый дон Гомес дал пощечину

престарелому дону Дьего и где благородный Родриго умоляет о смерти мстительную Химену? Важно, что происходит поединок мыслей, стремлений и страстей, – все прочее не имеет значения. Нужно быть слишком придирчивым и холодным зрителем, чтобы задаваться вопросом, в каком конкретно зале или в каком из парков Севильи скрестили свои шпаги участники драмы.

Таким образом, пространство классицистов и едино, и в то же время изменяемо. Вопрос о месте действия в классической трагедии вообще почти не имеет смысла: действие совершается на сцене – и этого достаточно. Новейший же драматург подробно опишет комнату, в которой находятся его персонажи, укажет, где дверь, где окно и где стол, затем перенесет действие в другую квартиру и снова укажет, где стол, дверь и окно, и будет при этом думать, что превзошел классицистов в правдоподобии и глубине изображения жизни. Но творцы классических трагедий просто не снисходили до подобных мелочей. Они были выше этого. Их эстетическая система требовала освобождения от всего мелкого, случайного, бытового, приземленного. Вот почему их вполне устраивали в качестве персонажей античные цари и герои. Лавочники и ремесленники, рассуждающие на сцене – вперемешку с жалобами на налоги и высокие цены на мясо – о государственных принципах, общественном долге, любви, чести и тому подобных вещах, были бы и для драматургов, и для их зрителей нелепей и неправдоподобней, чем Ахилл и Агамемнон. (Точно так же нам смешно сейчас представить на оперной сцене директора компании, поющего арию о падении прибылей в первом квартале, но мы нисколько не удивляемся пению герцога в «Риголетто».) Предельно обобщенные, идеализированные личности, облаченные в кирасы герои, освобожденные от будничных, прозаических занятий и забот, на глазах у зрителей искали ответа на вечные вопросы и проблемы, волнующие каждого человека. Поэтому выбор античных героев в качестве персонажей трагедий не только отражал сословную иерархию монархического строя, но и совпадал с эстетическими устремлениями художников. Эта условность не столько навязывалась правилами, сколько служила подспорьем для выражения высоких гражданских и философских идеалов. И как только идеалы поблекли, как только иссякли гражданский пафос и патриотическое звучание классической лиры, сразу же обнаружился кризис и классицистических норм. В самом деле, зачем строгая чеканная форма, зачем блестящее красноречие, зачем цари и герои, если сказать трагедии уже совершенно нечего? И превосходные правила стали догмами.

Я не ставил здесь целью подробно характеризовать

драматургию классицизма. Моя цель была другая – показать, что железные правила классицистической драмы отнюдь не сковывали ее развитие, а, напротив, служили ей организующим началом и обусловили ее доведенное до предела внешнее совершенство. Классицизм пал вследствие кризиса своего содержания, а не формы. Более того, он пал бы значительно раньше, если бы не стабилизующая сила его строгих правил. Именно устойчивость формы позволила ему пережить самого себя на несколько десятилетий, и даже драматургия нового времени долго еще существовала в «триединой» оболочке. Например, Шиллер, решительно критиковавший классицистов, кончил тем, что вернулся в своем творчестве к созданным ими канонам, в частности к принципу трех единств – времени, места и действия. Эти единства охотно соблюдали (хотя ничто не принуждало их к этому) Бомарше, Грибоедов, Гоголь, Скриб – и непохоже, чтобы это обстоятельство им очень повредило. Не гнушаются трех единств и крупнейшие драматурги самого последнего времени.

Следовательно, если автор принимает правила жанра как разумный принцип, а не как насилие над своей творческой природой, он, нисколько не поступаясь содержанием, придает ему безупречное выражение, которое так восхищает нас в драме. Подобное ощущение наслаждения формой дает любое произведение искусства. Когда мы рассматриваем творения великих зодчих, например, Парфенон в Афинах или здание Адмиралтейства в Петербурге, нам вряд ли приходит в голову, что эти великолепные сооружения – в такой же мере плод строгого самоограничения, как и свободной фантазии создавших их художников. Лаконичность, соразмерность, симметрия, четкий ритм, строгий порядок ордеров – все это непререкаемые каноны архитектурного классицизма. Они не являются абсолютными, раз навсегда установленными законами архитектуры – зодчество знает и другие направления и стили, но они и не противоречат этим извечным законам (а они, по Витрувию, таковы: прочность, польза, красота) и являются одной из форм их выражения. Кваренги и Росси как раз и восхищают нас тем, что гениальные замыслы воплощены ими в формах, исполненных гармонии и порядка; существование определенных правил не сдерживало, а направляло их вдохновение.

Драматургия в известном смысле сродни архитектуре: то же тяготение к упорядоченности, к продуманности, соразмерности, то же внимание к конструкции, та же потребность в точном расчете, та же необходимость в знании технологии, владении ремеслом. Неизбежность опор, балок, сводов и связей не сужает диапазон возможностей художника, а, напротив, расширяет их:

конструктивные элементы, становясь объектом творчества, превращаются в эстетические.

Прирожденного драматурга нисколько не стесняют законы жанра, он чувствует себя в их стихии уверенно и естественно. Писатель же, тяготеющий к лирике и повествованию, воспринимает законы драмы как нечто искусственное, непонятное, труднопреодолимое и ненужное, не понимая, что именно правила, ограничения и законы отделяют драму от других родов литературы и придают ей рамки, формы и признаки, которые и позволяют ей называться драмой.

12. Стиль и жанр

Драма – это модель всего мира в целом. Моделирование действительности реализуется драматургией очень разными методами, которые обусловливают многообразие форм драмы.

Попробуем выявить некоторые способы отражения жизни драмой путем сравнения ее с живописью. («Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах, – пишет С. Лихачев. – Поиски аналогий – один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа».) Я избираю этот путь не ради строгости выводов, но ради их наглядности, тем более что существование некоторой близости между пьесой и живописным полотном в методах отражения действительности не является столь уж большой натяжкой. Недаром картины художников академической школы ассоциируются со сценами из классицистических трагедий: та же продуманность, соразмерность, возвышенность, те же античные персонажи, то же благородство выражения. Удивляться тут нечему: художники и драматурги руководствовались одними и теми же эстетическими принципами. Но иногда такая связь бывает более конкретной и вполне осознанной. «Я старался разрабатывать свои сюжеты как драматург, – писал Хогарт. – Моя картина была для меня сценой, мужчины и женщины – моими актерами, которые с помощью определенных жестов и поз разыгрывают пантомиму». И знаменитый английский художник добился своей цели. Неслучайно уже в новое время по его циклу картин «Карьера шлюхи» создано театральное произведение.

Работа за мольбертом и за письменным столом в самом деле имеет многие сходные задачи. «Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории – вот наши темы», – писал И. Е. Репин И. Н. Крамскому 31 марта 1874 г. И в картине, и в пьесе есть сюжет и композиция; художник, как и драматург, стоит перед проблемой выбора персонажей, времени и места действия. Для того и другого важное значение имеют точно найденная деталь, настроение («атмосфера») произведения, способы характеристики основных и второстепенных действующих лиц, умение сфокусировать внимание зрителя на главных событиях и персонажах и т. д. И того и другого интересует внутренний мир человека («Хороший портрет есть драматическая биография модели, раскрытие естественной драмы, свойственной каждому человеку», – пишет Бодлер). Изучение с этой точки зрения полотен великих

живописцев было бы интересным и весьма познавательным для каждого драматурга.

Однако наша краткая прогулка в картинную галерею предпринимается с одной-единственной целью: проиллюстрировать с ее помощью разные методы отражения драмой действительности.

«Сватовство майора» П. Федотова: промотавшийся дворянин хочет поправить дела с помощью выгодной женитьбы. Близость творческих приемов художника и драматурга предстает здесь в обнаженной форме. Так и хочется схватить перо и начать писать: «Сватовство майора», комедия в трех действиях. Действующие лица: Максим Федотыч, богатый купец; Авдотья Максимовна, его дочь; Пелагея Ниловна, его жена; Панкратьевна, сваха, и т. д. Характеры персонажей рисуются нам с удивительной четкостью. Бравый майор жил вольготно и весело, кутил, играл в карты, волочился за женщинами, пускал пыль в глаза, влезал потихоньку в долги… И вот теперь он лихо, но в то же время чуть смущенно крутит длинный ус, ожидая встречи с невестой. Скоро из его уст польются цветистые банальные комплименты – записать их не стоит никакого труда (недаром Федотов часто сопровождал свои картины текстом – диалогом действующих лиц).

С той же поразительной ясностью мы представляем и туповатую жеманную невесту, и хитрого папашу, и пронырливую сваху, и всех прочих участников этого события. Богатая, но безвкусная обстановка, броские женские туалеты, вульгарный жест матери, образа на стене, придавленное темное помещение – все это не хуже, чем любой текст, говорит о вкусах, нравах, воспитании, манерах, привычках и укладе жизни героев. В определенном смысле эта картина – эталон того, как надо писать пьесы. Каждый персонаж с помощью бесчисленных мелких штрихов обрисован удивительно достоверно и точно. Каждый из них очень индивидуален перед нами не офицер вообще и не купец вообще, а именно этот майор и этот купец. Но как раз через индивидуализацию образов наблюдательный художник добивается их широкой типизации и обобщения. Бытовая сцена становится картиной жизни, отражением социальных явлений. Нет никаких сомнений и в характере жанра (в театральном понимании) этой картины: перед нами реалистическая сатирическая комедия, не слишком злая, не обличительная, но достаточно насмешливая. Нетрудно найти ей вполне равнозначный литературный аналог: это, конечно, драматургия Островского.

Примеры произведений, подобных картине Федотова, неисчислимы. Сходная система отражения реальности

преобладает в драматургии нового времени. Такие пьесы называют иногда «кусок жизни», потому что их герои думают, говорят и поступают «как в жизни». Драматурги-натуралисты, разумеется, отбирают и перекомбинируют элементы реальности, однако получаемые ими сочетания также жизнеподобны. И персонажи, и их коллизии конкретны, индивидуальны, узнаваемы. Если автор пьесы владеет своим ремеслом, мы будем довольно ясно представлять, где и кем герой работает, сколько ему лет, какое у него образование и семейное положение, какова его биография и т. д. Поведение персонажей в силу их узнаваемости способно вызвать в нас живой отклик: прочитав пьесу, мы сами сможем вспомнить из своего опыта нечто подобное. Именно поэтому произведения такого жанра способны привлечь широкую читательскую и зрительскую аудиторию.

Казалось бы, жизнеподобие – естественная форма драмы. Что может быть разумнее и проще для драматурга, чем переносить на сцену то, что видишь вокруг? Однако путь к этой форме продолжался более двадцати столетий. Только в восемнадцатом веке Дидро и Лессинг потребовали, чтобы драма изображала жизнь такой, как она есть. Однако прежде чем достичь этой цели, драме пришлось еще многому научиться. Тон здесь задавала комедия как наиболее презираемый теоретиками и потому наиболее свободный жанр. Бомарше, Гоголь, Островский, Ибсен все более приближают театр к жизни. Но подлинным творцом стиля «как в жизни» стал Чехов. Жизнеподобие его произведений для сцены обусловлено не только тем, что их герои думают, разговаривают и обедают как обычные люди. Сама «размытая» структура его пьес, их подчеркнутая антитеатральность, отсутствие стремительно разворачивающихся событий, кажущаяся нетехнологичность конструкции, неявная мотивировка речей и поступков персонажей, отсутствие ярко выраженного героя, интенсивный подтекст – все это создает полную иллюзию протекания на сцене подлинной, естественной, а не некоей искусственной «театральной» жизни. В драматургии произошла революция. Вот почему нередко считают, что именно от Чехова отсчитывает свое начало новая современная драма.

Однако является ли принцип «все как в жизни» единственно верным для драмы? Этот вопрос задавал себе еще Пушкин. «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?» Эстетика чеховских постановок в МХТ времен Станиславского встречала неприятие многих деятелей театра уже в ту эпоху. Неслучайно А. Блок писал про «обманчивую прелесть

“чеховщины” Художественного театра».

Вернемся в нашу воображаемую картинную галерею и посмотрим на «Портрет школьника», исполненный Ван Гогом. На немыслимо ярком красном фоне изображен мальчик с угловатыми, как бы вырубленными чертами лица. На щеке и верхней губе грубые кроваво-красные пятна, лицо и руки прописаны синими мазками. В цветовом решении картины нет ничего похожего на обыденность, на привычную и знакомую реальность. Нет и обычных деталей интерьера, одежды и т. п. Рисунок быстр и как бы небрежен. Что это? Неспособность к тщательной манере старых мастеров? Или сознательное желание? Но чем оно вызвано? Почему художник отступает от незыблемого, казалось бы, принципа «все как в жизни»? Ответ на эти вопросы можно найти у самого Ван-Гога.

«…Вместо того чтобы попытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя… Допустим, мне хочется написать портрет моего друга-художника… И я бы хотел вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему. Следовательно, для начала я пишу его со всей точностью, на которую способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом. Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного. Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатушки, а бесконечность – создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на который я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба».

Итак, точное следование натуре не всегда оказывается достаточным, чтобы выразить замысел художника. Чтобы лучше отразить реальность и свое отношение к ней, приходится искажать ее, деформировать, что-то подчеркивать, а на что-то совсем не обращать внимания. Лучшие достижения искусства последнего столетия связаны как раз с отказом от скрупулезного воспроизведения действительности.

Ван-Гог сохраняет еще в своих портретах определенное сходство с моделью и обостренный психологизм. Художники последующих поколений уходят от буквального видения еще дальше. Петров-Водкин искал в своем творчестве формулы века, а не года или десятилетия. Матисс, этот великолепный рисовальщик, умевший за несколько секунд создать портрет, отличающийся точным сходством, писал тем не менее полотна,

почти не имеющие видимого подобия с реальностью. «Художник не должен более утруждать себя передачей мелких деталей, – для этого есть фотография, – так выражал Матисс свое кредо. – У нас более высокое понятие о живописи. Она служит художнику орудием воплощения его внутреннего видения».

Итак, правом и обязанностью художника теперь считается не только добросовестно и достоверно отражать мир, но и видоизменять его, исследовать, творить его заново в своих целях, по законам своего чувства и воображения. Пикассо формулирует эту программу еще более решительно: «…Натура и искусство – совершенно различные вещи. Мы выражаем в искусстве наше представление о том, чего нет в природе».

В том, что касается живописи, эти истины стали теперь более или менее азбучными; однако драматургу нередко отказывают еще в праве творить собственный мир со своей логикой и со своими законами. От него часто требуют однозначного «узнавания» и похожести. В живописи эти достоинства давно низведены до ранга ремесла (в ней теперь более ценится индивидуальность, воображение и мысль), но в драматургии они еще считаются признаками мастерства. Считается само собой разумеющимся, что для восприятия и тем более суждения о живописи, особенно нетрадиционной, нужна определенная подготовка. В драматургии разбираются решительно все. Ведь в ней должно быть «все как в жизни», а это так просто!

Принцип жизнеподобия по-прежнему остается почти монопольным. На него опирается драматургия, на нем основана театральная педагогика, на нем стоит массовая режиссура. Актера учат «проживать» роль в предлагаемых, похожих на жизнь обстоятельствах. Со времени первого «полета» «Чайки» прошло больше века, но мы упрямо продолжаем считать найденные в ней принципы последним достижением драматургии.

Лучшие драматурги двадцатого века давно пришли к выводу, что «поэтическое воображение может показать реальность или уловить ее существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей» (так писал Теннесси Уильямс в предисловии к своему «Стеклянному зверинцу»). Ионеску, Беккет, Жироду, Фриш, Дюрренматт дали великолепные образцы нежизнеподобной драмы. И все же эти идеи внедряются в драматургическую практику довольно медленно. «Брехт ввел в обиход простую и обескураживающую мысль, что “полно” не обязательно должно означать ни “жизнеподобно”, ни “со всех сторон”. Питер Брук, которому принадлежат эти слова, не совсем прав: в театральный обиход эта «простая и обескураживающая мысль» еще не вошла.

Я употребляю термин «жизнеподобие» отнюдь не в качестве бранной клички и без малейшего уничижительного оттенка. Жизнеподобные пьесы необязательно являют собой нечто вроде «магнитофона под кроватью», записывающего подряд все, что делается и говорится в комнате. Есть множество блестящих пьес такой формы, написанных талантливейшими авторами. Однако ныне, в двадцать первом веке, такая система отражения действительности во многих случаях оказывается неэффективной. Зритель, театр и сама действительность за последнее столетие сильно изменились, все стало резче, острее, стремительнее, очерченнее. Сто лет назад театр был *единственным* зрелищем; теперь же театральные спектакли составляют ничтожное меньшинство по сравнению с количеством кинофильмов и телепередач, которые смотрит средний зритель. При этом кино и телевидение показывают действительность в жизнеподобных формах, что вполне оправданно, так как для фотографии органичны достоверность и похожесть. Явно нет смысла снимать удобные домашние туфли, надевать парадный костюм, ехать в такси и платить деньги за билет в театр, чтобы посмотреть зрелище такого же типа, только в худшем исполнении и не с такой хорошей слышимостью и видимостью, как дома. Очевидно, театру нужна драма, более органично сочетающаяся с его природой, тяготеющей к условности и преувеличениям. Гиперболичность, парадоксальность, откровенная, вызывающая, яркая театральность – вот в чем нуждается сейчас драматическое искусство. «Сценическое начало, а не верность природе – вот на чем держится театр», – утверждал Б. Шоу.

Узость и краткость воспроизводимого ею отрезка жизни драма должна возмещать концентрированностью изображения, придающей ей высокую степень обобщения. Отсюда и проистекает тенденция драмы не только к театральной, но и литературной гиперболичности, о которой хорошо сказал Флобер: «*Никогда не следует бояться преувеличений; все великие люди – Микеланджело, Рабле, Шекспир, Мольер – были склонны к ним… О достоинствах книги можно судить по силе тумака, который от нее получишь, и по количеству времени, какое нужно, чтобы прийти в себя. Поэтому великие мастера доводят идею до последнего предела чрезмерности*».

Театр – это игра, поэтому он пронизан условностью и держится на ней. Обогащение условности, усложнение ее делают игру более интересной и разнообразной. Поэтому драма должна не только учитывать «ненастоящесть» театра, не только мириться с ней как с неизбежным злом, но, напротив, вовлекать ее в игру, превращать условность из ахиллесовой пяты театра в его оружие,

широко использовать не буквальные, а знаковые, метафоричные значения слов, жестов, вещей – всего, что мы видим и слышим в театре. Написанная в такой форме пьеса явится истинной драмой, она не будет годиться ни для кино, ни для телевидения, ни для переложения в повесть. Это означает, что существует определенный пласт реальности, который может быть передан только драмой и ничем иным – лишнее подтверждение специфичности и незаменимости драмы как рода литературы.

Примеры условной пьесы дают не только современные драматурги, но и Шекспир, и классицисты. Собственно говоря, жизнеподобность – тоже разновидность условности, но разновидность наиболее привычная и потому нами не замечаемая.

Система отражения мира, принятая в пьесе, – это и есть те пресловутые законы, которые признает над собой драматический писатель и по которым его надо судить. Как часто произносят эти пушкинские слова, но как редко драматурги действительно избирают какие-то свои законы и как уж совсем редко автора по ним судят! Мы любим повторять, что художник должен отражать свое время, но на самом деле он должен отражать не эпоху вообще, а свое видение ее, ибо без индивидуального видения и выражения нет искусства, а есть банальное и безликое воплощение ходячих взглядов.

Когда дети играют между собой, им достаточно условиться о правилах игры. И лишь друг с другом. Но драматическая условность есть не только система внутри себя; она требует еще некоторой договоренности и со зрителем. Для писателя навязать непривычную условность театру (а для театра – зрителю) очень непросто. Только тот, кому удается это сделать, оставляет след в истории драматургии.

Понятие жанра в драматургии давно усложнилось. Названия жанров в их классической форме (комедия, драма, трагедия) годятся теперь, пожалуй, лишь для удобства обозначения спектакля на афише. Даже более тонкие градации и определения (комедия положений, комедия характеров, лирическая драма и т. п.) являются в значительной мере архаичными. Для современной драматургии характерны все мыслимые жанровые переходы и нюансы. Американский теоретик драмы Хирш называет способ организации материала драмы термином «внутренний жанр», подразумевая под этим систему условностей, драматургических приемов, стиля письма и особенностей видения реальности, принятую автором для данного произведения. То есть жанр каждой отдельной пьесы становится индивидуальным и авторским, и ему должен соответствовать

стиль режиссуры. Театр не всегда чувствует специфику этого внутреннего жанра. Когда актер в спектакле по моей пьесе произносит отсебятину или режиссерскую вставку, я улавливаю ее мгновенно – и не потому, что помню текст наизусть, а потому, что сразу слышу, что эти слова в другом внутреннем жанре, из другой оперы, они не вяжутся со стилем пьесы.

Для воплощения своего замысла автор создает для пьесы лишь ей свойственный внутренний жанр. Например, «Ревизор» и «Женитьба» написаны одним автором, обе комедии блещут юмором, обе великолепны, но их внутренняя форма совершенно различна. «Ревизор» – острая сатирическая социальная комедия с четкой конструкцией и активным движением. «Женитьба» – это неторопливая пьеса абсурда, и эта форма как нельзя лучше отражает застойную среду, в которой происходит действие.

Каждый значительный драматург создает в пьесе свой мир, непохожий на миры других драматургов, со своей логикой и эстетикой. Такие пьесы могут быть более удачными или менее удачными; важно, что они несут в себе индивидуальность автора и открывают какие-то неведомые ранее грани драматургии, расширяют возможности этого рода литературы. Такие драматурги и оставляют след в истории искусства. Например, есть мир бурных страстей и необузданной свободы Шекспира, идеальный, возвышенный мир трагедий Расина и Корнеля, абсурдно-гротесковый мир пьес Гоголя, искусственный, но искусно построенный мир «хорошо сделанных пьес» Скриба, мир народной жизни Островского, эмоционально насыщенный, пронизанный грустью мир Чехова.

Подведем некоторые итоги. Вопросы стиля, языка, конструкции, жанровой принадлежности очень важны, но не менее важна значимость поднятых в драматургии тем, степень отражения жизни и чаяний своего времени и своей страны. Хороший драматург – это зеркало своей эпохи. Отражение не обязательно должно быть буквальным. Такие вечные темы, как любовь, долг, красота, секс, власть, измена, стяжательство, в каждую эпоху понимаются и выражаются по-своему, и классики – лучшие выразители этих взглядов (потому они и классики). Расин и Шекспир не описывали впрямую быт и нравы Франции и Англии XVII века, и тем не менее дух своего времени выражен ими очень ярко. Если понимать термин «отражение» слишком буквально, то Чехов отразил не эпоху и не Россию в эту эпоху, а вялую тоску тонкой прослойки интеллигенции, Островский отразил жизнь купечества, а Пушкин своими «Я помню чудное мгновенье» и «Если жизнь тебя обманет» вообще ничего не

отразил. Драматургия должна не только и не столько отражать текущие частные события и бытовые реальности, а чувствовать дыхание и пульс времени и найти для их выражения адекватные художественные средства.

Считается, что драматург должен хорошо знать театр. Вопрос спорный. Скорее театр должен хорошо знать драматургию. Драматургия не должна быть рабыней режиссуры или зеркалом театральной моды. Это высший, труднейший род литературы, и она должна таковой оставаться. Драматург должен быть обращен лицом не к театру, а к жизни, к современности, к реальности и оттуда черпать новизну содержания и формы своих пьес.

Наблюдение окружающей действительности, личный зрительский опыт, возникающий главным образом благодаря кино и телевидению, представление об актерах как о живых людях, обладающих и на сцене реальным жизненным поведением, литературная и театральная традиция – все это побуждает драматурга воспроизводить реальность в натуралистической, жизнеподобной форме. С другой стороны, условность театра, непосредственность общения в нем актера с массовым зрителем, игровая природа драмы, стремление ее к максимальному фокусированию реальности, поиски специфичного, присущего только драме изобразительного языка вызывают тенденцию отражать действительность в условных, игровых, гиперболичных формах.

Отбор элементов реальности, их пересочетание и переосмысление, наблюдение жизни под определенным углом имеет место при создании любого произведения искусства. Однако поскольку драма – воспроизведение жизни с помощью игры, а игра – это мир со своими правилами и законами, то в задачу драматурга входит еще, кроме решения проблем общелитературных (сюжет, характеры и пр.), организация ее собственного мира, разработка условий игры (быть может, абсурдных с точки зрения реальной жизни, но последовательных внутри себя), построение логики совершения событий и поведения персонажей в этой игре.

13. О комедии

В предыдущей главе была кратко затронута тема жанрового разнообразия драмы. О странном положении комедии в иерархии жанров следует поговорить отдельно.

Комедия занимает в репертуаре каждого театра значительное (и часто даже преобладающее) место. Ее любят зрители, ее любят за кассовый успех директора театров. Гораздо меньшей любовью этот жанр пользуется у режиссеров, особенно главных. «Я вынужден был поставить комедию», – признается в интервью один известный режиссер. «Что делать, приходится ставить и комедии», – вздыхает другой. И действительно, что делать? Народ ведь платит – смеяться хочет он… Если режиссер хочет прославить себя значительным спектаклем, он избирает что-нибудь как можно более скучное и мрачное. Ни в коем случае нельзя допускать радости и смеха. Иначе спектакль однозначно определят как пустой, пошлый и рассчитанный на низкопробную публику. Постановку комедий не готовят к юбилею и фестивалю. И совсем уж недолюбливают ее критики. Разумеется, никто на словах не против комедии вообще, упаси бог. Однако на деле комедия остается Золушкой среди других жанров. «Житейский анекдот», «незатейливая пьеска, далекая от литературных достоинств» (интересно, какую «пьеску» они считают «затейливой» – «Гамлета» например?), «пустая пьеса ни о чем», «банальная адюльтерная история» (конечно, если это не «Анна Каренина») – вот обычные характеристики комедий в рецензиях. Хвалить комедию как-то неприлично, иначе тебя самого отнесут к непритязательной публике. Однако ясно, что пьесы этого жанра бывают и хорошие, и плохие, так же как плохими или хорошими могут быть трагедии и драмы.

Причины такого отношения к комедии очевидны. В трагедиях и драмах действуют люди смелые, благородные умные, готовые погибнуть за свои возвышенные идеи. Герои же комедий весьма далеки от совершенства, это обыкновенные заурядные люди, такие как мы с вами, а иногда и хуже нас, жадничающие, трусоватые, глуповатые, пьющие, берущие взятки и даже – страшно сказать – изменяющие иногда своим женам. Характеры персонажей и их поступков странным образом ассоциируются в мозгах людей театра с достоинствами пьесы, и вот уже сама комедия воспринимается как пошлое, мелкое произведение (если она, конечно, не французская и не американская – те в глазах режиссеров всегда хороши).

Презрение высокообразованных знатоков к комедии

воспитано многовековой традицией и уходит в глубь истории. Уже более двух тысяч лет назад драмы четко делились на трагедии и комедии. В трагедии действовали боги, цари и герои; естественно, им не полагалось быть смешными. Смешными могли быть лишь люди из низших социальных слоев: рабы, приживалы, гетеры, отставные солдаты, сводницы, лавочники. Сильные мира сего никогда не любили комедию, не терпели насмешек над собой, и перья теоретиков драмы усердно служили этой идеологии. Так в драматургии сложилось социальное расслоение на высокие и низкие жанры, сохранявшееся почти вплоть до нашего времени. Трагедия, драма – это хорошо, высоко, глубоко и сильно. Комедия – это второй сорт. Это для низкопробной публики. Множество трактатов, имеющих силу литературных законов, были написаны в этом ключе. Это отношение прочно запечатлелось в общественном сознании и, что бы там ни говорили, остается таковым и поныне.

Между тем литературная практика и история драмы ясно опровергает устоявшиеся стереотипы. Аристофан по мастерству ничуть не уступает Эсхилу и Софоклу. Первым драматическим произведением Нового времени была комедия – «Мандрагора» Макиавелли, не сходящая со сцены и сегодня. Лучшими драматургами Англии были комедиографы – Бен Джонсон, Бомонт и Флетчер, Уичерли, Фаркер, Филдинг, Шеридан, Оскар Уайльд, Бернард Шоу (о Шекспире разговор особый, но и он был блестящим мастером комедии). Испанскую драму прославили творцы комедий Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина. Об остроумии французов говорить не приходится. И наоборот, монументальные трагедии французского классицизма или героические драмы итальянца Алфиери, оставаясь вершинами поэзии, как сценические произведения все труднее поддаются воскрешению. Русская драматургия своих высших достижений (пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова) также добилась именно в комедийном жанре. Если и останутся на сцене какие-то пьесы от драматургии советского времени, то это будут только комедии – «Клоп», «Баня», «Самоубийца». Именно комедия как наиболее презираемый теоретиками и потому наиболее свободный жанр, в отличие от закостенелой трагедии, на протяжении веков задавала тон развитию драмы, отражающей не заоблачные высоты, а реальную жизнь. И именно в рамках комедии стало возможным появление таких новых жанров и стилей драмы, как гротеск, пародия, гипербола, откровенная условность.

Конечно, комедии классиков никто не осуждает. Они, как и всякая классика, неприкасаемы. Но на комедии современников,

пока они еще не стали классиками, всегда нападали и нападают усердно. Возможно, что травля Гоголя в связи с постановкой «Ревизора» привела его в конце концов к душевной болезни. «Комедия ли это? нет, – писал Булгарин. – На злоупотреблениях административных нельзя основать настоящей комедии. Друзья должны откровенно сказать автору “Ревизора”, что он не знает сцены и должен изучать драматическое искусство».

Мольер подвергался гонениям, и даже его друг Буало публично порицал драматурга за «низменный вкус» его фарсовых комедий. Упорно душила комедию советская власть, обвиняя ее в клевете и «мелкотемье». Как остроумно заметил тогда известный литературовед В. Шкловский, «самое трудное в профессии комедиографа – рассмешить четырнадцать инстанций». Включив в репертуар комедию, советский театр стремился уравновесить ее «правильной» драмой и тем загладить свою вину. Нечто похожее происходит и в наши дни: нехотя допустив на сцену комедию, режиссер потом оправдывает себя и возвышает театр «Королем Лиром».

По словам Белинского, «*в комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтобы навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть*». Вот почему любые власти никогда не любили комедию: все они не хотели, чтобы жизнь показывалась такою, как она есть, и тем более не хотели, чтобы у людей появлялось «ясное созерцание жизни так, как она должна быть». Можно добавить, что комедия еще и насмехается над жизнью «как она есть», и многим это не может нравиться. Так тысячелетиями и веками внедрялось отрицательно-снисходительное отношение к этому жанру.

Театральные законодатели дум и поныне не считают современные комедии литературой еще и потому, что не могут увидеть в них глубин психологии и характеров. Но где тонкая психология в «Медведе» Чехова, «Завтраке у предводителя» Тургенева, «Игроках» Гоголя? А «Стакан воды» Скриба тоже лишь «анекдот, далекий от литературных достоинств»? Почему же он полтораста лет не сходит с подмостков лучших театров мира? А «Соломенная шляпка» Лабиша, признанный «апофеоз движения», – тоже лишь повод для бездумного смеха? Где глубокая идея в комедии Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным»? Глубин психологии нет даже в великом «Ревизоре». Только ли глубина (да еще ложно понятая) является определяющим критерием оценки комедии? Искрящийся диалог, сочный язык, умение подметить недостатки людей и пороки общества, изящная конструкция, парадоксальность, неожиданные повороты интриги, стремительное действие, умение ставить

характеры вразрез с ситуациями, остроумные репризы и афоризмы – это разве не литературные достоинства? И наконец, разве то, что комедия смешна, не есть ее главное достоинство? В конце концов, лучше комедия без идеи, чем голая идея без комедии.

Как сказал Аристотель, «от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но только ей свойственного». Это утверждение справедливо и по отношению к комедии. Мы не требуем от трагедии и драмы, чтобы они были смешными; так зачем же требовать от комедии, чтобы она была непременно исполнена психологизма и драматизма? Против превращения психологизма в штамп протестовал даже сам Станиславский.

В комедии интеллектуальное начало обычно преобладает над эмоциональным, это «самое мудрое и утонченное из всех видов искусства», «высокое искусство разрушения иллюзий» (так называл ее Шоу). В принципе, смешной комедии психологизм противопоказан (хотя встречаются и многочисленные исключения), ибо остроумие, комедийность относятся скорее к сфере ума, а не чувства. Зато комедия открывает широкий простор для парадокса, неожиданных сопоставлений, насмешки, иронии, сатиры. Вот почему этот, казалось бы, самый легкомысленный жанр наиболее насыщен интеллектуальным действием. Недаром Дидро утверждал, что «превосходный фарс не может быть произведением человека заурядного», а известный теоретик драмы А. Аникст, анализируя произведения Шекспира, назвал комедию игрой интеллектуальных сил, дающих человеку ощущение внутренней свободы, и отметил, что «в этом вообще суть радости, которую доставляет искусство».

Быть может, комедия до сих пор не находит должного признания у некоторых глубокомысленных режиссеров и критиков именно из-за своей интеллектуальной природы; известно, что глубокомыслие плохо сочетается с чувством юмора.

Театральное представление должно быть праздником. Для этого театр создан, для этого он существует. И пьеса любого жанра должна создавать условия для этого праздника. И пожалуй, комедии это удается лучше всего. Да, комедия не занимается морализаторством, не изрекает впрямую высоких истин. Она просто побуждает нас смеяться над низким, мелким, ничтожным и порочным. Что важнее, она приучает нас смеяться над собой. Более того: она вообще приучает нас смеяться. Ведь смех, даже самый «легкомысленный» и «развлекательный», не столь мелок и незначителен, как принято думать. Еще древние римляне сделали верное наблюдение: «Из всех живых существ одного только человека природа наделила способностью смеяться». Очевидно

исходя из него, французский философ Анри Бергсон сформулировал два оригинальных, но верных определения: «Человек – это существо, которое может смеяться» и «Человек – это существо, над которым можно смеяться». Стало быть, смех – это один из важнейших признаков разума, и принижать его значение просто смешно. Подлинно великие критики драмы, например Лессинг, высоко ценили его. «*Комедия старается исправлять людей смехом, а не насмешкою, и она не ограничивается исправлением именно только тех пороков, над которыми смеется, и только тех людей, которые заражаются этими смешными слабостями. Ее истинная польза, общая для всех, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его*».

Анри Бергсон начинает свою знаменитую работу Le rire («Смех») знаменательным тезисом: «*Смех – социальная функция. Такова, скажем сразу, ведущая идея нашего исследования*». Ярче же всего важность смеха в культуре и общественной жизни вскрыта М. Бахтиным:

«*Смех никогда не подвергался сублимации ни религиозной, ни мистической, ни философской. Он никогда не носил официального характера, и даже в литературе комические жанры были наиболее свободными, наименее регламентируемыми. После падения античности Европа не знала ни одного культа, ни одного обряда, ни одной государственной или официально-общественной церемонии, ни одного официального жанра и стиля, обслуживающего церковь или государство (гимн, молитвы, сакральные формулы, декларации, манифесты и т. п.), где бы смех был узаконен (в тоне, стиле, языке), хотя бы в наиболее ослабленных формах юмора и иронии.*

Европа не знала ни мистики смеха, ни магии смеха; смех никогда не был заражен даже простой "казенщиной", омертвевшей официальностью. Поэтому смех не мог выродиться и изолгаться, как изолгалась всякая, в особенности патетическая, серьезность. Смех остался вне официальной лжи, облекавшейся в формы патетической серьезности. Поэтому все высокие и серьезные жанры, все высокие формы языка и стиля, все прямые словосочетания, все стандарты языка пропитались ложью, дурной условностью, лицемерием и фальшью. Только смех остался не зараженным ложью».

В комедию изначально заложены протест, неприятие, опровержение, насмешка, она всегда идет впереди, разрушает стереотипы, отрицает и этим помогает человеку и обществу избавляться от всего ненужного и отжившего. Ибо отрицание – необходимое условие развития. Ведь смех, как писал Бахтин,

«отрицает и утверждает, хоронит и возрождает». Даже простая «шутка представляет собой восстание против авторитетов, освобождение от их давления» (Фрейд).

Комедия поднимает (и успешнее, чем любой другой жанр) важнейшие социальные проблемы, но не чуждается и обычного человека с его простой ежедневной жизнью. И (быть может, самое главное) она – радостное искусство, а чего так не хватает в нашей жизни, как радости? Роль же смеха в таком массовом зрелище, как театр, особенно велика. «Ничто так мощно и крепко не вскрывает глубоко заложенную в пьесу *правду*, как театральный *смех»,* – писал Немирович-Данченко.

Репутации комедии очень часто вредит еще и ее посредственное исполнение в театре (а ведь критики не читают пьес, о которых судят, – они только смотрят спектакли). Комедию вообще трудно ставить, трудно играть. Неизмеримо труднее, чем самую мощную трагедию. Ставить и играть комедию может лишь человек, наделенный чувством юмора вообще и чувством юмора по отношению к самому себе в частности, а таких постановщиков и актеров немного.

При постановках комедий весьма обычны два перекоса. Первый: их стремятся усложнить, «обогатить», «углубить». В последнее время стало штампом вносить в исполнение комедии «психоложество», надуманную серьезность, искать в ней психологический подтекст, даже если его в ней и нет. Считается, что благодаря такому «контрапункту» пьеса обретает глубину и объемность. Комедия как жанр таким режиссерам кажется легковесной и малозначимой. И вот постановщики начинают комедию трагедизировать: текст выдается медленно и по каплям; он перемежается долгими паузами и многозначительными взглядами; персонажи наделяются сложными психологическими комплексами; режиссером, а порой и самими актерами сочиняются и вставляются там и сям нравоучительные реплики и монологи о морали, правде и совести. От всего этого комедия резко скучнеет, в чем видят ее явное достоинство: легкомысленный смех исчез, появились желанная «глубина» и значительность.

Знаменитая гоголевская формула «Смех сквозь слезы» верна, но слезы заключены не в самой комедии, а в действительности, которую она отражает и от которой хочется плакать. И вот чтобы не плакать, мы смеемся. В этом, быть может, и состоит сущность комедии и комического. Как сказал Ницше, «искусство дано нам для того, чтобы мы не погибли от правды».

Еще чаще случается перекос в другую сторону. На титульном листе пьесы написано «комедия». Раз комедия, то должна

непрерывно греметь бойкая музыка. Раз комедия, то нужно играть ее в быстром темпе, нужно, чтобы было смешно. И вот актеры начинают суетиться, выстреливать реплики, не дожидаясь ни реакции партнеров, ни отклика зрителей. Чтобы быть «посмешнее», они демонстрируют весь свой арсенал наработанных приемов: таращат глаза, когда попадают впросак, скалят зубы, чтобы изобразить удивление, педалируют эротичность даже тех сцен, где это совершенно не требуется. Они «для смеху» шепелявят, гнусавят, шамкают, глотают слова и фразы – одним словом, коверкают речь так, что она становится совершенно непонятной. Для «оживляжа» они вставляют собственные шутки, нецензурщину и фразочки типа «ну ты даешь!» (это в лучшем случае), кривляются, гримасничают, дают друг другу пинки под зад – короче, работают на публику и изо всех сил стараются быть смешными. Между тем еще Аристотель сказал, что «герой трагедии знает, что он трагичен, но герой комедии не знает, что он смешон». Пошлость таких спектаклей ужасает прежде всего самого автора пьесы. Пьесы, содержащие такого рода юмор, дающие материал лишь для чисто внешних приемчиков, не стоит писать. Хорошая комедия всегда интеллектуальна.

При постановке рискованных сцен очень легко скатиться к клубничке. Дело, однако, не в самом факте присутствия таких сцен, а в их пошлой трактовке и грубом исполнении. Эротические мотивы с древних времен являются принадлежностью многих комедий. У героев трагедий нет телесной жизни (это отметил еще Бергсон), они не едят, не пьют, не мерзнут, не носят очки. А персонаж комедии вполне живой, и жизнь тела, в том числе и фаллический элемент, активно участвует в комедии и противостоит лицемерию и ханжеству официальной морали. Блестящий анализ социального значения «верха» и «низа» в смеховой культуре дан Бахтиным, и я не буду здесь этого касаться. Достаточно напомнить известный стих Пушкина:

> Парнас не монастырь и не гарем печальный,
> И, право, никогда искусный коновал
> Излишней пылкости Пегаса не лишал.

При чтении хорошей комедии обычно кажется, что ее легко было написать и легко будет сыграть. Все как будто катится само собой, без всякой заслуги автора, которого поэтому и не слишком ценят. Однако все, кто задумывался над драматическим искусством, единодушно признают, что комедия является труднейшим жанром драмы. Ведь рецепты трагического известны

и безошибочны: крушение больших и благородных надежд, гибель значительной личности (особенно положительного героя), смерть ребенка или молодой красивой женщины (Дездемоны). Вот почему в трагедиях и драмах так часто выступают цари и герои, полководцы и политики, финансовые магнаты и борцы за правое дело, невинные дети и добродетельные красавицы, над гибелью которых мы проливаем слезы. Чем выше ранг персонажей, тем масштабнее крушение их судьбы и тем сильнее трагический эффект: гибель Цезаря, крах Наполеона.

Готовых же рецептов комического нет. Более того, природу смешного трудно, почти невозможно объяснить логическим путем. Например, ветер сорвал с человека шляпу, и он безуспешно пытается ее догнать. Это смешно (смешно всем, кроме того, у кого улетела шляпа). Почему?

Еще Сократ две с половиной тысячи лет назад считал, что комедия – очень серьезный объект для изучения и настолько трудный, что по сравнению с ним все остальные проблемы кажутся простыми. С тех пор появились десятки теорий комического (и смеха как ответа на комическое): Аристотеля, Гоббса, Канта, Шопенгауэра, Бергсона, Фрейда, Мундта, Жан-Поля, Кестлера и так далее. Их обилие говорит о том, что ни одна из них не может объяснить таинственную природу комического до конца. Эти теории содержат глубокие идеи и порой интересные наблюдения, но все же их реальная польза для драматурга, режиссера и актеров довольно мала. Полезные практические советы по созданию комических ситуаций содержатся в некоторых книгах, например, Стива Каплана, однако к этим советам надо относиться с осторожностью. Авторам комедий нужна прежде всего интуиция, нужно владение некоей волшебной палочкой, превращающей простые реплики и ситуации в источник смеха и радости, нужен особый дар, достаточно редкий. Хороших пьес мало; еще меньше хороших комедий.

Не так просто даже определить, что такое в наше время комедия. Нет «чистой» комедии и «чистой» драмы или трагедии. Можно сказать, что в любой пьесе присутствует нечто комедийное, и доля этого комедийного в разных пьесах может составлять от нуля до 100 %. Кроме того, понятие комедийного и его интенсивности очень неопределенно и зависит еще и от вкуса и настроения читателя-зрителя. Есть прекрасные комедии, при чтении или представлении которых только слегка улыбаются, а есть и такие, при исполнении которых в зале стоит непрерывный гомерический хохот. Есть такие, которые сто или десять лет назад казались безумно смешными, но теперь они столь же безумно

скучны.

К тому же существует еще и чувство юмора, и комедийное мастерство актеров и режиссера, и театральная трактовка. В конце концов, и «Отелло» можно поставить как комедию, а «Ревизора» как трагедию. Комический эффект в сильнейшей мере зависит и от того, кто сидит в зрительном зале: восторженные студенты, сельские механизаторы или утомленные искусством критики.

Внутри жанра комедии тоже есть бесконечное число разновидностей, что предоставляет театру огромные возможности. Есть комедии иронические, сатирические, пародийные, лирические, плаща и шпаги, драматические, легкие, музыкальные, фаллические (то есть связанные с темой секса), фарсы, водевили, комедии положений, комедии характеров, комедии дель арте, комедии ошибок, комедии остроумных реприз и парадоксов, черные комедии, трагикомедии, комедии абсурда, «хорошо сделанные» комедии – не столько смешные, сколько восхищающие искусно построенной интригой и динамичностью действия, – и прочая, и прочая, и прочая, а также смеси и вариации всех этих жанров и поджанров. Но если между жанрами нет четкой границы, это не означает, что нет самих жанров. Все-таки есть комедии и есть не комедии.

Но не будем углубляться далее в теорию. Эта глава не претендует на открытия в области комедии и комического. Она – скорее реакция на неприятие комедии людьми, стоящими у театрального руля и лишенными чувства юмора. Каждая крупица смеха в нашей жизни драгоценна. Вот почему и вздыхают режиссеры: «Что делать, приходится ставить и комедии…» Ведь театр, помимо всего прочего, существует еще и для зрителей.

14. Драматург и зритель

Зритель и театр

Тема зрителя не относится прямо к теории драмы. Но, коль скоро пьеса ориентирована (по крайней мере, условно) на зрителя, не вредно задуматься над тем, как ориентация на публику влияет на создание драмы. Когда мы говорим о людях, создающих театр, мы подразумеваем драматургов, режиссеров, актеров, художников, композиторов, критиков, постановщиков движения, художников по свету, гримеров, костюмеров, работников сцены. Гораздо реже мы вспоминаем при этом о зрителе, хотя коллективный зритель – это тоже творец спектакля. Про него нередко забывают, его игнорируют. Он как бы не существует. А между тем зрители – неотъемлемая часть театра, такая же важная, как актеры, режиссер, сцена и так далее. «Публика образует драматические таланты», – писал Пушкин. Ему вторит А. Блок: «Публика составляет незыблемую основу театра». Есть, конечно, экспериментаторы, провозглашающие «театр без публики», театр-лабораторию, театр как мистерию, как таинство, как средство самопознания и так далее, но даже такой театр, даже репетиции в закрытом зале имеют зрителей – самих участников игры. «Театр без публики – это нонсенс», – говорил Брехт.

Трудно написать пьесу без учета реакции публики, без понимания того, что она из себя представляет и чего она от вас ожидает. Поэтому зритель, наряду с драматургом, режиссером, актерами, – это одна из составляющих сил, создающих пьесу и спектакль и приводящих их в движение. При этом надо помнить: первый актер и зритель – это сам автор. Ведь он первый «играет» и «видит» пьесу в тот момент, когда ее пишет. Если он некритичен и влюблен в себя, понравиться самому себе нетрудно. Однако надо уметь смотреть на свое произведение глазами публики и актеров, исполняющих роли твоих персонажей (всех без исключения).

Зритель – первый ценитель театра, его спонсор, болельщик, соучастник, сопереживатель. Театр может существовать без художника, режиссера и критиков, но не может существовать без актеров и зрителей. Спектакли (что бы там ни говорили отдельные рафинированные художники, работающие будто бы «для себя») создаются и играются для него, для зрителя. Именно он придает театру соборное значение, важную общественную

роль.

В широком смысле публика – это не только те зрители, которые находятся в данный момент в зале. Один и тот же спектакль могут посмотреть сто и более тысяч человек. А одну и ту же пьесу (в спектаклях разных театров) – несколько миллионов. Поэтому, говоря о публике, мы имеем в виду именно эту массовую аудиторию, а в еще более широком смысле – все общество или значительную его часть, причем культурную, мыслящую, создающую общественное мнение.

Публика нужна театру не только как источник доходов или средство и оправдание существования. «Играть при полном и сочувствующем вам зрительном зале – то же, что петь в помещении с хорошей акустикой. Зритель создает, так сказать, душевную акустику. Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувствования», – писал Станиславский. И он же говорил, что настоящий артист играет даже для одного зрителя.

Драматург тоже пишет пьесу в конечном счете для зрителя (реального или воображаемого). Знать этого зрителя, понимать, что такое коллективный зритель и какое он имеет значение для пьесы и спектакля, понимать его психологию, знать его мысли, вкусы и запросы, предвидеть его реакцию, чувствовать его интересы, проблемы, боли и надежды для драматурга важнее, чем знать «законы сцены», «специфику театра» и тому подобные вещи (по этому поводу Д. Говард и Э. Мабли в цитированной выше книге заметили: «Главное в театре не режиссер, а зритель»). В конце концов, драматург – полномочный представитель зрителя (т. е. общества в целом), его голос, выразитель его интересов, его рупор и, может быть, даже наставник. И он сам зритель. Об этой стороне драматического творчества мы и попытаемся немного поговорить.

Прежде, однако, приведем выдержки из книги выдающегося актера (и, кстати, драматурга) А. И. Южина-Сумбатова. Это поможет нам составить впечатление о том, сколь важна для самих актеров роль публики в сотворении спектакля. Тогда будет понятнее важность роли зрителя и для драматурга. Написаны эти строки более ста лет назад, и потому им свойственны некоторый романтизм (ныне в театре несколько увядший) и в то же время – искренность и красота.

«В сценическом творчестве одним из непременных условий его процесса должно быть ощущение другой, воспринимающей жизни. Это ощущение еще сильнее тогда, когда актер, как принято выражаться, забывает о публике. Он верит тогда и чувствует, что на него глядит, его слушает, с ним вместе живет тот

объединенный человек, который назывался в давние, шиллеровские времена – человечеством…

Актера и зрителя нельзя отделить друг от друга без того, чтобы не исчез самый театр. Повторяю еще раз – если зала не участвует, как воспринимающая жизнь, одно искусство актера не только бесполезно, но его просто нет, так как оно ни на чем не отразилось, ни на чем не выявилось».

Публика и знатоки

Итак, роль зрителя в театре во всех отношениях очень велика, и каждый актер это сознает. Тем более странно, что в последние годы театры все чаще начинают ориентировать свои спектакли не столько на зрителей, сколько на критиков и знатоков. В какой-то мере это можно понять. Не публика пишет в СМИ глубокомысленные рецензии, не она заседает в жюри престижных фестивалей и не она отбирает для них спектакли и раздает премии. Рейтинг театров, режиссеров, актеров, драматургов, почетные звания тоже создаются не зрительскими симпатиями, а статьями столичных законодателей театральной моды. А будут похвалы и рекламный шум – будет и легковерная и любопытная публика. Вот почему иногда спектакли создаются с прицелом не на зрителя, а на критиков.

Разумеется, профессионалы должны давать ориентиры театру и указывать ему пути движения вперед. Они присутствуют на просмотрах, оценивают, рецензируют, преподают, организуют фестивали, сидят в художественных советах. Им в первую очередь открывается увлекательная возможность находить и растить новые таланты (правда, они предпочитают расхваливать таланты уже известные и вознесенные на олимп). Однако жаль, что при оценке спектаклей и определении критериев вкуса абсолютизируется и монополизируется лишь приговор узкой прослойки профессионалов-критиков (добро бы критиков, а то и тусовки) и не учитывается мнение публики, которая будто бы в силу своих неразвитых вкусов не в состоянии оценить шедевры творцов.

Иным знатокам, конечно, нравится быть непререкаемыми судьями, этакими kingmakers, «делателями королей», создающими и рушащими репутации актеров, режиссеров и спектаклей. Но времена меняются. Раньше одни лишь критики были, выражаясь библейским слогом, «как боги, знающие добро и зло». Ведь только им открыт путь в СМИ – единственную ранее возможность публикации рецензий и отзывов о спектаклях. У публики не было трибуны, не было адреса для публичных оценок.

Теперь же любой зритель может послать с телефона в интернет свое мнение о спектакле сразу же по выходе из театра, а то уже и в антракте, и пользователи ориентируются именно на эти отзывы, короткие, внятные и эмоциональные, а не на капитальные и не всегда объективные статьи критиков, которые появятся в журналах спустя недели и месяцы после премьеры.

Влияние отзывов рядового зрителя благодаря телефонам и социальным сетям становится все более значительным. Роль мнения публики – пусть пестрого, непрофессионального, разноголосого, зато искреннего, непосредственного, быстрого, непредвзятого и освобожденного от цеховых, карьерных, академических, денежных и прочих интересов – быстро возрастает. И часто мнение зрителей не совпадает с суждением знатоков. Поэтому золото «Масок» и призы фестивалей нередко достаются не тем спектаклям, что нравятся публике.

Произведение искусства в идеале должно нравиться и публике, и знатокам. В Ленинграде в 1980-е годы существовал Центр социологических исследований театра, состоявший всего из двух человек. Путем опросов и других методов он определял рейтинг спектаклей на основе как зрительских симпатий, так и оценок специалистов. Это была объективная картина уровня и успеха спектаклей (что нравилось не всем маститым руководителям театров). То есть кроме доморощенных «Оскаров» могут быть и другие методы оценки, более скромные и более точные. «А публика, поверьте мне, никогда не ошибается» (Дидро).

Талантливый творец и должен быть оригинален, и трудно провести четкую грань между подлинной неординарностью и пустым самолюбованием. Вот тут-то как раз решающий вердикт может вынести публика. Приведем на этот счет несколько авторитетных мнений.

Южин-Сумбатов: *«С жадностью и страстью именно толпа воспринимала и защищала свежие и новые побеги искусства от властной критики сперва влиятельных и всегда консервативных знатоков разных кружков и завистливых профессионалов.*

Толпа любит и помнит то старое, что всегда будет новым и нужным, и ей не надоедает, как избалованным, а чаще абсолютно невежественным знатокам, настоящая красота только потому, что она не в ходу и не в моде, – так неужели это такое ее большое преступление?»

Лев Толстой: «*В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасноречивость.*

Явилось убеждение о том, что искусство может быть искусством и вместе с тем быть непонятно массам. А как только было допущено это положение, так неизбежно надо было допустить, что искусство может быть понятным только для самого малого числа избранных и, наконец, только для двух или одного – лучшего своего друга, самого себя. Так и говорят прямо теперешние художники: "Я творю и понимаю себя, а если кто не понимает меня, тем хуже для него".

Нет ничего обыкновеннее, как то, чтобы слышать про мнимые произведения искусства, что они очень хороши, но что очень трудно понять их. Мы привыкли к такому утверждению, а между тем сказать, что произведение искусства хорошо, но непонятно, все равно что сказать про какую-нибудь пищу, что она очень хороша, но люди не могут есть ее.

Говорят, что для того, чтобы понять, надо читать, смотреть, слушать еще и еще раз те же произведения. Но это значит не разъяснять, а приучать. А приучить можно ко всему, и к самому дурному. Как можно приучить людей к гнилой пище, к водке, табаку, опиуму, так можно приучить людей к дурному искусству, что, собственно, и делается.

Как это ни кажется странным, критиками всегда были люди, менее других способные заражаться искусством. Большею частью это люди бойко пишущие, образованные, умные, но с совершенно извращенною или с атрофированною способностью заражаться искусством. Ничто не содействовало и не содействует в такой мере извращению искусства, как эти устанавливаемые критикой авторитеты… А до какой степени может дойти бессмысленность и безобразие искусства, особенно когда оно знает, что оно считается, как в наше время, непогрешимым, мы видим по тому, что делается теперь в искусстве нашего круга».

Определяющую роль зрителей в театральном процессе подчеркивают и зарубежные авторы, например, в своей замечательной книге Лиза Крон:

«Существует школа режиссерского мастерства, которая гласит, что именно зритель должен "ухватить суть", а не создатели спектакля – суть эту передать. Многие экспериментаторы замечательно освоили этот метод. Согласно этой школе, когда мы, зрители, не "схватываем суть", это не их ошибка, а наша. Такие убеждения поощряют подсознательное презрение к зрителю и дают "экспериментаторам" полную свободу самовыражения».

Наша цель – не обсуждать и не осуждать в этой главе тему «режиссер – зритель» (она затронута лишь попутно в той мере, в какой она имеет отношение к зрителю), а разобраться: как и для

кого должен писать свои пьесы драматург.

Разумеется, пьеса должна нравиться знатокам. Квалифицированное профессиональное суждение о произведении всегда важно (проблема, однако, в том, что критики редко читают пьесы, еще реже их подробно анализируют и судят о них лишь по спектаклю). И все же драматург пишет пьесы прежде всего для живого театра, не для знатоков. А театр – это актеры и зрители. Все согласны с тем, что пьеса должна быть сценичной. Но «сценичная» как раз именно и означает такую пьесу, которую актерам нравится играть, а публике – смотреть. Пьеса должна увлечь и тех и других. Ведь именно зрителей, а не знатоков драматург хочет чем-то взволновать, чему-то научить, чем-то рассмешить, о чем-то заставить задуматься, поставить перед ним какие-то вопросы. Зрители – неотъемлемые участники живого спектакля, зал дает ему непосредственный эмоциональный заряд, критики же дают свою оценку спектаклю после него и вне его. Как кто-то полушутливо заметил, «критик всегда приходит на поле битвы уже после сражения и добивает раненых». К тому же многие рецензенты считают эмоциональность чертой, мешающей профессиональному разбору. «*Значительная часть нашего партера слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства… Ни в каком случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее – движения какого-нибудь чувства*». Впрочем, эти слова Пушкина относятся не к критикам, а просто к равнодушным зрителям.

Публику надо уважать. Роберт Макки начинает свою главную работу словами: «*Эта книга не о снисходительном отношении к зрителям, а об уважении к ним*». Надо верить, что 5 % населения, часто посещающих театры, – это именно те люди, которые являются барометром общественного мнения и носителем культуры страны. Надо верить, что в театр приходят не только искатели развлечения (хотя и это не преступление), но и люди, желающие что-то узнать, чему-то научиться, найти ответы на волнующие их вопросы, о чем-то задуматься и извлечь для себя какие-то уроки. По крайней мере, драматург должен писать пьесы именно для такого зрителя. Как писал Расин, «нам, кто трудится ради того, чтобы нравиться публике, нет нужды вопрошать ученых мужей, соответствуют ли правилам плоды наших трудов».

Кто посещает театры

Мы все время говорим «зритель», «публика», но понятие это довольно неопределенно. Ясно, что публика неоднородна, разношерстна. Исследований, позволяющих понять, кто и почему ходит в театр, что на самом деле публика хочет видеть в театре, как и чем ее туда привлечь, не так уж и много. Возрастной, гендерный, интеллектуальный состав зрителей, их интересы, их уровень образования определяются лишь очень интуитивно и приблизительно. Опросы публики – что именно она предпочитает видеть в театре (современную пьесу или классику, комедию или психологическую драму, детектив или мюзикл) – проводятся довольно редко, хотя теперь некоторые театры вступают со зрителем в контакт на своих сайтах.

У театров, правда, есть индикатор востребованности спектакля – касса, но и этот индикатор несовершенен. Он зависит не только от качества спектакля и пьесы, но и от интенсивности рекламы, пиарной подготовки, скандальной репутации спектакля или его постановщика, участия в спектакле медийных актеров и т. д. Очень содействуют успеху театра красивая архитектура его здания, его удачное расположение в центре города или близ станции метро, наличие парковки и пр. Еще А. Блок писал: «Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, из моды, от скуки, из желания быть в обществе, из желания на людей поглядеть и себя показать; лишь немногие и очень редко идут в театр под влиянием других побуждений».

Нередко зрители оцениваются театральными снобами как сборище ограниченных людей с неразвитыми вкусами, не понимающих искусства и ищущих в театре лишь развлечения. Подобный взгляд выразил режиссер новосибирского театра «Красный факел» в интервью по поводу его спектакля Kill (драмы Шиллера «Коварство и любовь»):

«У меня нет иллюзий, я понимаю, что 100 процентов зрителей (за исключением разве что тех, кто пришел на два первых премьерных показа) не читали Шиллера и, может быть, про него даже не слышали.

Сегодня мы живем в стремительно меняющемся мире. Меняется все – способы нашего мышления, способы нашего контакта, способы диалога. Читать нет необходимости. Знания уже не нужны.

Я стараюсь делать спектакль для человека молодого, свободного от авторитетов. Удивить такого зрителя чем-нибудь крайне сложно. Я стараюсь на сцене мыслить современно. И в этом смысле я должен быть максимально доступен, максимально прост и максимально понятен. Понятен молодому человеку, который ко мне пришел и у которого очень мало на меня времени. Он открыт,

у него нет комплексов и предубеждений, у него нет пиетета к Пушкину или Шиллеру, он спокойно и адекватно воспринимает информацию. Я знаю, что для молодого человека в свободный вечер пойти в театр на Пушкина – уже звучит абсурдно. "Что? Куда? Я это и в школе-то не читал". Так вот, моя задача – чтобы он пришел и потом сказал: "А че, нормально, я посмотрел и не пожалел".

Этот театральный манифест внушает сомнения. Ставить так, чтобы было «максимально просто, понятно, доступно» не читающему и не знающему зрителю – это странная концепция и странное представление о зрителе. Тенденция понятна: не поднимать публику до творений Пушкина и Шиллера, а опускать их, опускать неизмеримо глубоко. Однако такой театральный зритель – среднестатистический тупоголовый молодой человек, который ничего никогда не читал (потому что «читать – нет необходимости»), существует, пожалуй, лишь в воображении некоторых постановщиков. Театры регулярно посещает около 5 % населения, и эти 5 % в своей основе достаточно развиты и образованны, чтобы если не знать, то понять и полюбить Пушкина, Шиллера и Шекспира. Согласно опросам «Лаборатории будущего театра ГИТИС», свыше 75 % зрителей имеют одно или два высших образования, свыше 4 % – кандидаты или доктора наук, остальные находятся в процессе получения образования (студенты и учащиеся). Зрители в возрасте 25–55 лет составляют около 70 % аудитории. Большую часть зрителей привлекают в театр имена актеров и режиссеров, но четверть зрителей, согласно этим же опросам, интересуется прежде всего произведением и его автором.

О том, каких именно авторов предпочитают зрители, можно судить по косвенным данным. Есть, например, широко известный портал lib.ru («Библиотека Мошкова»). Там можно найти и классические пьесы, и пьесы современных авторов. Читатели (а посетители этого сайта – люди в большинстве своем достаточно культурные) могут в этой библиотеке ставить свои оценки произведениям по десятибалльной шкале. И вот, для примера, несколько оценок: Чехов, «Вишневый сад» – 5,79 (средняя из 2156 оценок); Горький, «На дне» – 5,51 (3931), Гоголь, «Ревизор» – 5,89 (3172), Островский, «Гроза» – 5,29 (6059). Многие же произведения современных драматургов имеют оценку 7–8 баллов и выше. Это, разумеется, говорит не о том, что эти произведения лучше, а о том, что они современному зрителю интереснее и ближе. Ни в одной стране мира театры не застряли так прочно на материале прошлого, как в России. Из-за недостатка постановок современной драмы зрители (говоря

словами писателя и философа Александра Мелихова) «лишились зеркала, в котором могли бы увидеть значительной не жизнь Наташи Ростовой, а собственную жизнь». Может быть, современные авторы не в состоянии писать так, как писали Чехов или Шекспир, зато они отразят жизнь, идеи и проблемы, о которых ни Чехов, ни Шекспир не знали.

Конечно, для изучения зрителя и привлечения его в театр что-то делается. У многих продвинутых театров есть книги отзывов, есть группы в социальных сетях, есть обратная связь, но этого, видимо, недостаточно. Мало непосредственных встреч со зрителями, мало зрительских конференций, театральных читок, неформальных встреч актеров со зрителями, мало театральных экскурсий, балов, вечеров, капустников для зрителей, мало «клубов друзей». Нет встреч с драматургами. Почти нет контактов профессиональных театров с любительскими в своем городе (а они могут привести в театр немало зрителей). Надо придумывать что-то, помогающее сближать зрителя и театр.

Отдельные записи зрителей в книге отзывов или в социальной сети не заменят живое обсуждение спектакля по его окончании. Помню, как на премьерном спектакле одной из моих пьес в Чехии я сказал директору театра, что было бы интересно узнать мнение зрителя об увиденном. «Нет ничего проще», – сказал он, и, к моему удивлению, тут же, перед началом второго акта, обратился к зрителям с предложением после спектакля остаться на несколько минут и обсудить его. И разговор состоялся – неожиданный, спонтанный, активный. Я услышал много полезного, сами зрители остались очень довольными тем, что их мнением заинтересовались, а директор признался, что и для него это было поучительно.

Впрочем, организация зрителя и маркетинг спектаклей – это отдельная профессия, не имеющая отношения к драматургии. Задача драматурга в привлечении зрителя лишь одна: писать хорошие пьесы.

Судя по обилию театральных новостей и передач по телевизору, количеству интервью режиссеров и актеров, числу фотографий медийных звезд в глянцевых журналах, может показаться, что театры стоят в центре внимания всех жителей страны. Однако это не совсем так. Публика всегда нужна театру, но далеко не всегда театр нужен публике.

Статистика, при всей недостаточности и противоречивости ее данных, показывает, что около половины населения страны практически не ходит в театр, еще 40 % посещают его крайне редко и нерегулярно. Только 5–10 % (в зависимости от региона) россиян посещают театральные постановки хотя бы раз в год или

чаще. Реже всего (менее 2 % жителей) ходят в оперу и на балет. Получается, что лишь минимальная часть населения России интересуется театральными постановками. К сожалению, и эти не очень утешительные показатели с каждым годом снижаются. Большинство участников одного из опросов утверждает, что за последний десяток лет вовсе перестали ходить в театр либо существенно снизили частоту посещений. Только около 20 % опрошенных посещают театр так же часто, как и раньше, или чаще.

Причин упадка интереса к театру несколько: экономические кризисы, конкуренция со стороны телевидения, интернета, компьютеров, смартфонов, растущего шоу-бизнеса и пр. Однако значительная часть вины за это ложится на сами театры, на их отрыв от интересов зрителей. Как пишет Д. А. Донова, «перед театром начала XXI века остро встал вопрос физического и морального выживания. Чтобы выстоять, сохранить традиции и обеспечить преемственность развития искусства, ему необходимо научиться трезво оценивать сложившуюся ситуацию».

Постоянной задачей театра является формирование и воспроизводство своей зрительской аудитории. Однако непродуманный выбор репертуара, снижение качества постановок, амбиции постановщиков, их работа не на публику, а на экспертов, на призы, на фестивали приводит к опустению театров. Заполняемость зала 70 % считается теперь вполне успешной. Потеря наблюдается не только количественная, но и качественная. Театр теряет свой былой непререкаемый нравственный авторитет. Что он теперь? Кафедра? Безусловно, нет. Трибуна? Нет. Средство образования и воспитания? Очень сомнительно. Только средство развлечения? Для этого он часто слишком скучен.

Типы театров

Театры и зрителей можно, пожалуй, разделить на три основные группы. Первая из них, разумеется, это престижные столичные театры. В столицах играют звезды и медийные кумиры. В российском Вавилоне живет 12 миллионов человек, а приезжих через него проходит в год раза в три больше: запас публики не иссякнет никогда, один и тот же спектакль, независимо от его качества, можно играть многие десятилетия. В столицах, в их прессе, в их телевизионных каналах рождаются потоки хвалебной критики, разносящейся на всю страну. Столичные театры подпитываются миллиардными субсидиями. Репертуарный театр, существующий за счет налогоплательщиков,

может зрителя игнорировать и работать на самого себя, на критиков, на фестивали. При таком раскладе качество постановки становится фактором второстепенным. По всем названным причинам эти театры не нуждаются в усилиях по привлечению зрителей, и режиссеры могут спокойно самовыражаться. Современная пьеса (обычно примерно уже 50–60-летней давности), если она не скандальная, попадает туда лишь случайно. Столичная публика нетипична и не такова, как в других регионах страны.

Стоимость билета в Москве нередко в десять-двадцать раз больше, чем в провинции. При такой цене театр быстро превращается в коммерческое шоу, и место муз занимают деньги. По словам В. Немировича, «служение искусству равносильно служению богу». Кому сейчас служит столичный театр – искусству или мамоне? Не отрывается ли он от зрителей, от драматургии, от самого себя, от своей природы и сущности?

Между тем на периферии обязаны думать о зрителе, и это поддерживает театр на верном пути, дает ему правильную ориентацию, сохраняет его вечный принцип: работать для людей. Театры периферии стремятся не отстать от столичных, но более скромный бюджет, конкуренция с приезжей и своей антрепризой и зависимость от зрителей заставляют их искать современные пьесы и стремиться делать хорошие спектакли. Спектакли по современным пьесам обычно малобюджетны, но они столь же, если не более долговечны, чем спектакли по классике. Спектакли в этих театрах в среднем не хуже, чем в столицах, часто лучше, зритель интеллигентнее, связь с ним театра намного теснее и теплее. Однако нередко пьесы для постановки им привозят приезжие постановщики из столиц и, распространяя столичное новаторство, чуждое периферии, ставят спектакли, отвращающие зрителя от прежде любимого и привычного им театра.

Существование репертуарных театров возможно лишь благодаря государственной поддержке. Основная часть доходов театров не выручка от продажи билетов зрителям, а финансовая поддержка государства. Например, Александринский театр в Петербурге получает ежегодно прямых субсидий около 400 миллионов руб., Мариинский театр – около 3,5 миллиардов, Большой театр в Москве – около 5 миллиардов. Доля государственных субсидий театрам в среднем по Петербургу составляет около 70 % от общих расходов театров.

Государственная поддержка – это поддержка от налогоплательщиков, то есть от всех граждан, независимо от того, любят они театр или нет. Получается, что в театр более или менее постоянно ходит 5–10 % населения, а остальные 90 %

финансируют театры, хотя в них и не бывают. На первый взгляд, это кажется несправедливым, но есть много причин, оправдывающих дотации. Поддержка организаций культуры и искусства обоснована необходимостью противостоять процессам дегуманизации общества и социальной значимостью культурных благ, имеющих нерыночный характер. Образовательные функции театра, приобщение к культурным ценностям населения, передача культурного наследия следующим поколениям, формирование художественного вкуса, возрастание престижа города и страны, обладающих высоким культурным потенциалом, привлекательность их для туристов, чувство гордости за свою страну, создание рабочих мест, нейтрализация негативных эмоций, снижение преступности, сопровождающее культурный рост, – вот некоторые из причин, побуждающих большинство стран поддерживать театры.

Государственная поддержка необходима. Но надо ли закрывать глаза на то, что государственные дотации дают иногда театрам возможность для безответственного существования, что они расходуются порой не лучшим образом и, будем откровенны, просто воруются? Это не значит, что убыточные театры надо закрывать или что дотации следует сокращать. Просто экономическую составляющую надо не забывать и заботиться о прибыли. Театр – учреждение культуры, но все-таки нельзя его сравнивать со школами, музеями и пр. Он имеет не только образовательные и культуртрегерские функции, но и является средством развлечения, и потому коммерческой стороной его деятельности пренебрегать нельзя. А у нас кассовость спектакля считается чуть ли не пороком, признаком второсортной «коммерческой» драматургии. Как насмехался Карел Чапек, «если пьеса быстро сошла со сцены, это потому, что она провалилась и никуда не годится; если же выдержала много спектаклей, то потому, что это халтура, угождающая низменным вкусам».

Дотации имеют следствием атрофию театральных мышц: если не надо бороться за зрителя, если твой гонорар и зарплата не зависят от успеха спектакля, от количества и реакции публики, то зачем напрягаться? По этой же причине появляется и возможность осуществлять личные амбиции и проводить смелые эксперименты не за свой счет. Поэтому расцветает «самовыражение», превращение театров в собственную вотчину, воплощение на сцене идей и методов, близких лично творцу, но бесконечно далеких от зрителя. Финансовые риски этих экспериментов берет на себя государство. Вот и ставятся порой дорогие спектакли, которые снимаются с репертуара после нескольких представлений, потому что зритель на них не ходит.

Если постановщики такого рода – гении (что мы охотно допускаем), то почему бы им не «отделиться» от государства, создать собственные частные театры, удивлять там публику, получать прибыль, процветать и богатеть? Это лучше, чем шумно жаловаться на недостаток поддержки своей гениальности. Так живет всякая антреприза, так живут театры даже в таких богатых странах, как США (там, кстати, вообще не понимают, что такое некоммерческий театр).

Многие зрители и даже люди, не бывающие в театре, готовы своими налогами поддерживать «разумное, доброе, вечное», они готовы поддерживать и рискованные театральные опыты в творческих лабораториях и мастерских, но они не понимают, почему должны платить за скандальные сцены и дорогостоящие эксперименты в огромных академических театрах.

Плохо, если с театром ассоциируются такие явления, как эпатаж, скандал, бренд, мода. Постановки такого рода вызывают много споров о тех или иных театральных или антитеатральных приемах, о количестве обнаженных тел, доле обсценной лексики и рискованных сцен; однако кому это интересно, кроме узкой прослойки знатоков? Какое отношение это имеет к жизни страны и общества, к нашим болевым точкам, к душе человека? Восхваление такого театра открывает дорогу толпе режиссеров, не имеющих ни способностей, ни культуры, ни профессиональной подготовки, ни понимания целей театра и его общественной роли, ни умения сказать что-то действительно новое.

Для современного театра характерна любопытная тенденция: актеры и режиссеры предпочитают играть и ставить не в своих театрах, а в чужих, а еще лучше – в антрепризе. Причин много. Иногда – из-за желания поиграть то, что хочется и что нравится, а не то, что навязывает главный режиссер Наполеон Наполеонович. Иногда – чтобы не терять форму из-за простоя в своем театре. Но все-таки чаще всего из-за желания заработать деньги, что вполне понятно и оправданно.

Антреприза разрастается быстро, как снежный ком. Теперь уже не только звезды, но и безвестные актеры, а то и театральные студенты и даже любители организуют частные труппы. Как и во всяком относительно новом, еще не устоявшемся деле, антреприза иногда принимает хаотичные и карикатурные формы.

Антрепризный театр отличается от репертуарного главным образом тем, что он нацелен на зрителя, работает на зрителя, стремится завоевать зрителя. Отсюда его достоинства и недостатки. Поскольку антреприза целиком зависит от зрителя, она на 90 % ставит то, что хочет видеть зритель, т. е. современные пьесы. Предпочитает зарубежные, но за недостатком

оных берет и отечественные.

Еще недавно можно было не очень заботиться о качестве пьесы и спектакля: актеры приезжали в город на один вечер, мало беспокоясь о том, что публика подумает о них после их отъезда. До последнего времени на афишах антреприз фигурировали названия типа «Мужчина по графику», «Невеста по вызову», «Все мужчины делают это» и т. д. Пока это еще продается. Что будет дальше, сказать трудно.

Надо задуматься, вина ли это публики, будто бы жаждущей таких пьес, или за такой репертуар надо благодарить продюсеров, которые, ориентируясь, очевидно, на свой собственный культурный уровень, угощают публику подобными пьесами и спектаклями. В результате вырастает и зритель, который начинает предпочитать спектакли, ничего не дающие ни уму, ни сердцу.

Зрители антреприз – это, скорее всего, зрители сериалов. Сама пьеса, сам спектакль часто интересуют их лишь косвенно. Главное же – увидеть живьем тех знаменитых столичных медийных актеров, которых им до сих пор приходилось видеть только на экранах. Как сказала мне одна весьма деловая антрепренерша, «мне все равно, что за пьеса; главное – чьи морды будут на афише».

Теперь конкуренция резко усилилась, антрепренер сознает, что если он привезет халтуру, то в следующий раз прокатчики позовут в город другого продюсера. Поэтому к выбору пьес теперь относятся более тщательно и качество спектаклей медленно возрастает. Антреприза – это чистый бизнес, но, при всех ее недостатках, в ней есть немалые достоинства. Низкое качество спектаклей отнюдь не является ее неотъемлемой чертой. Пожалуй, в репертуарном театре столь же часто можно встретить низкопробные пьесы, дурной вкус, непристойность и пошлость. В любом случае прокат пьесы в антрепризе – это признак зрительской востребованности. МХТ времен Станиславского и Немировича-Данченко, не будучи государственным, прославился на весь мир не только благодаря новому театральному языку, но главным образом потому, что его постановки современных авторов – Чехова, Горького, Андреева – поднимали важные вопросы, волнующие зрителя. Эти постановки не только вошли в летопись театра, но стали частью истории страны.

Есть еще одна очень обширная группа театров – любительские, школьные и студенческие. Их тысячи и тысячи – много больше, чем профессиональных. Число их, к счастью, неуклонно растет. Иногда эти коллективы формируются только для постановки одного спектакля, иногда они устойчиво

процветают многие годы, участвуют в фестивалях, получают призы и награды. Самодеятельные театры воспитывают в участниках и зрителях любовь к литературе, театру, искусству. Во многих небольших городах и поселках они нередко являются единственными очагами театральной жизни. Поэтому они, безусловно, заслуживают всяческой поддержки и поощрения. В том числе и со стороны драматургов.

Для кого и о чем писать

Какие пьесы писать, чтобы они привлекли и зрителей, и знатоков? Естественно, хорошие. Зритель приходит в театр, чтобы на несколько часов погрузиться в жизнь других, примерить ее на себя, выйти из рутины жизни собственной, испытать ощущения и чувства, которых не дает ему ежедневность. Скука и однообразие реального быта побуждают его пережить с героями пьесы опасности, любовные перипетии и крутые повороты судьбы. Театр для зрителя – это одновременно и бегство от действительности, и погружение в нее (только иную, показанную выпукло, концентрированно, откровенно). Так или иначе зритель отождествляет себя с персонажами (и драма пишется с расчетом на это). Поэтому пьеса, какова бы ни была ее форма (психологическая драма, комедия, гротеск), находит живой отклик, если выражает чувства, настроение, интересы зрительного зала (то есть реальную жизнь), если со стороны зрителя будет понимание, сопереживание, любопытство. Пьеса может быть о нашем времени и нашей реальности, но она может быть и о далеком прошлом, и о далеком будущем. Главное, чтобы в любом случае она звучала в резонанс с мыслями и эмоциями зрительного зала.

Показательна в этом отношении позиция выдающегося режиссера Георгия Товстоногова: «*Для меня автор должен стоять на первом месте. А я между писателем и зрителем… Если говорить точно, то объективно замысел спектакля уже существует в зрительном зале*»[1].

Естественно, публика в театр ходит очень разная. Мужчины и женщины, пенсионеры и студенты, смешливые и мрачные, эмоциональные и сдержанные, с чувством юмора и без него, интеллектуальные и неразвитые, понимающие сложный язык театра и не очень. На кого ориентируемся, для кого пишем? Для всех сразу. Для коллективного зрителя (правда, каждый драматург представляет его по своему образу и подобию). Коллективный зритель умнее и отзывчивее некоего одиночного среднестатистического, и коллективное восприятие – это не

восприятие изолированного одиночки. Сидящие в зале заражают и увлекают один другого. Исполнение пьесы должно привлекать одновременное внимание сотен и даже тысяч человек и вызывать в весьма разнородной аудитории единые реакции.

Признание определенного «соучастия» зрителя в создании пьесы, забота о нем вовсе не означает, что драматург должен «работать на публику», пытаясь любыми способами вызвать ее одобрение, рассмешить специально придуманными для нее репризами, вызвать интерес сексуальными сценами и т. д. Реплики участников диалога должны быть обращены к партнерам, т. е. к самим персонажам, а не предназначаться для зрителя (об исключениях и специальных приемах вовлечения публики в действие сейчас говорить не будем). Прислушиваться к публике, чувствовать при написании пьесы ее присутствие не значит идти у нее на поводу. Напротив, следует быть впереди нее, открывать ей новые ценности, вступать с ней в конфликт, изменить ее отношение к чему-то, в чем-то ее убедить. Надо не бояться идти и против устоявшихся стереотипов, если того требует замысел, бросать вызов авторитетам, выражать взгляды, не совпадающие с общепринятыми нормами, использовать необычные и непривычные стили и жанры. Пьеса должна находить отклик у зрителя, но в то же время выражать индивидуальность автора, его собственный взгляд на мир. Нельзя уходить в бесконечную даль от интересов и границ понимания тех, для кого эта пьеса предназначена, то есть от публики, но не стоит и потакать ей. Недаром Южин-Сумбатов писал, как мы уже знаем, что актер лучше всего играет, когда как бы «забывает о публике». Работать на публику нельзя ни драматургу, ни актеру.

Не следует обольщаться и успехом пьесы и спектакля. Люди театра способны иногда анализировать причины провала, но никогда не задумываются о недостатках спектакля, который имел успех, и о причинах этого успеха. Успех – часто случайный и незаслуженный – делает драматурга самоуверенным и мешает его творческому росту.

Аристотель определил задачи произведения искусства со свойственной ему краткостью, ясностью и полнотой: «**Поучать, волновать, развлекать»**. Надо без колебаний следовать этой знаменитой триаде. Плохо, когда одна из этих составляющих отсутствует, плохо и то, когда одна из них сильно перевешивает.

Теперь стало модно утверждать, что театр не должен поучать. Впрямую, конечно, не должен, но театр без мысли, не дающий нам понимания чего-то, что мы раньше не знали или о чем не задумывались, – это пустой театр.

Что театр должен волновать, кажется, никто не возражает,

зато стало общим местом упрекать театр, если он развлекает. Особенно за это достается комедии. Они и «незатейливые», и «непритязательные», и «пошловатые» и т. п. Заодно не забывают проехаться и по «низкопробной» публике, которая, как это ни прискорбно, любит комедию, которая на самом деле может быть глубже, интереснее и значительнее, чем самая серьезная драма.

Не буду подчеркивать здесь значение и ценность комедии как необходимого и труднейшего жанра драматической литературы. Я посвятил этому специальную главу (№ 13). Приведу лишь слова Шопенгауэра (этого глубокого философа и к тому же певца пессимизма никак нельзя обвинить в легкомыслии и недостатке понимания искусства):

«Всякий раз, как в нас появляется веселость, мы должны всячески идти ей навстречу; она не может появиться не вовремя; между тем мы часто еще колеблемся, открыть ли ей путь. Иногда это происходит из опасения, чтобы веселье не помешало нашим серьезным размышлениям и важным заботам; однако что нам могут дать эти серьезные занятия – это еще большой вопрос, тогда как веселость приносит нам непосредственную, прямую выгоду. Только она является наличной монетой счастья. Непосредственно давая нам счастье в настоящем, она является высшим благом. Потому первейшей нашей заботой должно быть приобретение и приумножение этого сокровища».

Как ни странно, не реже упрекают драматургов и за то, что их пьесы динамичны, имеют хорошо построенную интригу и живой диалог, – короче, за то, что их пьесы интересны. Это у рецензентов считается признаком ремесла, а не мастерства. Более значительными почитаются тягучие разговорные пьесы, желательно не очень внятные. Мой совет: не бойтесь писать интересно, не забывайте о магической формуле «что будет дальше?». Еще А. Кугель, прекрасный знаток театра, писал:

«Главным нервом театрального интереса все-таки, как ни грубо звучит это слово, является любопытство. Cupiditas rerum novarum – жажда нового, неизвестного – вот что увлекает прежде всего. Но современный театр – отдельные талантливые пьесы не в счет – скучен прежде всего потому, что не возбуждает любопытства».

Простота пьесы. Простота спектакля

Невнятность, вычурность, мрачность, визуальные трюки, многословная многозначительность и вялая бездейственность пьес и спектаклей многим кажутся непременными признаками глубины и значительности. Знаменитая фраза «Чем будем

удивлять?» становится для некоторых драматургов и режиссеров основной целью. Перестановки эпизодов во времени, разорванность сюжета или пренебрежение им, чрезмерная метафоричность кажутся кому-то опьяняюще новым. Эпизоды не складываются в целое, а заслоняют и разламывают его. Рассчитанное на аплодисменты сцендвижение, сложные, эффектные, искусно и искусственно выстроенные мизансцены, с балетным мастерством поставленные танцы стали непременными атрибутами модных драматических спектаклей. Барочная изощренность считается признаком яркой театральности. Приемы, приемы и приемы – вот что главное. Такие пьесы и спектакли приводят на ум отзыв Чехова о Леониде Андрееве: в нем «нет простоты, и талант его напоминает пение искусственного соловья». Как писал Лев Толстой, «поддельное искусство, как проститутка, должно быть всегда изукрашено».

Против излишней красивости и усложненности предостерегал драматургов еще Аристотель. За простоту ратовал и знаменитый философ Дэвид Юм (XVIII в.), чьи утверждения в равной мере можно отнести и к драматургии, и к театру:

«В книгах, также как в женщине, известная простота манер и платья привлекает больше, чем яркость красок, напыщенность и разукрашенный вид, которые могут лишь ослепить взор, но не вызывают любовной склонности».

К простоте стремились чуть ли все крупные творцы, причем тогда, когда они уже приобрели общее признание и им как бы уже незачем было стремиться к совершенству. «Высокая простота искусства – это вершина, а не фундамент, к ней приходят, а не отталкиваются» (В. Мейерхольд). Таких высказываний можно привести множество.

Перефразируя Генриха Гейне, можно сказать, что драматурги «*начинают с того, что пишут просто и плохо, потом сложно и плохо и, наконец, просто и хорошо. Последнее удается немногим»*. Но как провести грань между примитивностью и художественной простотой? Об этом задумывался еще тот же Дэвид Юм: *«Я нахожу, что очень трудно, пожалуй, даже невозможно объяснить словами, где именно находится эта правильная середина между излишней простотой и излишней изощренностью».* Но тут же философ добавляет: *«Нам следует больше остерегаться излишней изощренности, чем излишней простоты, ибо излишняя изощренность менее прекрасна и более опасна, чем простота».* Ту же мысль иначе выразил Лев Толстой: *«Простое и без*искусственное может быть нехорошо, но непростое и искусственное не может быть хорошо».

Действительно, определить четко, что такое простота в драме

или спектакле, трудно, тем более в этих кратких заметках. Ясно, что она не означает отказа от хорошего диалога, от напряженного конфликта, от интересных характеров и вообще от использования всего арсенала средств, которыми располагают драматургия и режиссура. Наоборот, она предполагает это. Румяна и белила нужны лишь тогда, когда под ними не скрывается истинная красота. Как писал Станиславский, «в искусстве чем проще, тем труднее… Художник должен быть прост, но простота его идет от богатства, а не от бедности воображения».

Простота – это освобождение от всего лишнего: от ложной красивости, от самопоказа, от эффектных, но не служащих делу приемов, от демонстрации своей гениальности, своего остроумия и своего кругозора. Если пьеса или спектакль имеют идею, более или менее ясную их автору, то все хорошо и не лишне, что помогает выразить эту идею, и плохо и лишне все, что усложняет ее выражение. Хорошо все, что подчинено целому, и плохо все, что это целое дробит и ему не служит.

Простота, доведенная до совершенства, не лишает произведение значимости и не ограничивает фантазию автора, позволяя создавать пьесы и спектакли самых разных жанров. Однако простота не выпячивает глубину и достоинства произведения, а маскирует их. По этой причине у многих читателей/зрителей (а также у режиссеров и критиков) она нередко ассоциируется с примитивностью, с недостатком таланта автора и его неумением выражать глубокие идеи. По словам Жана Кокто, «обычно думают, что стиль – это сложный способ выражения простых вещей. На самом же деле это простой способ выражения вещей сложных».

Замечательная фраза Пушкина «Прелесть нагой простоты нам так еще непонятна» сегодня справедлива как никогда. Поэтому следование простоте требует от художника определенной самоотверженности: он должен сознавать, что многим знатокам не дано понимать и ценить простоту. Пушкин испытал такое непонимание на себе. Его поздние поэмы и повести были встречены читающей публикой прохладно. В стихах не видели пышности и красоты, а проза казалась еще беднее. Неслучайно Гоголь отметил, что Пушкин ее «упростил до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его». Даже спустя четверть века Лев Толстой находил, что повести Пушкина «голы как-то», и лишь еще лет через двадцать оценил их в полной мере: «Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался».

В драматургии умение владеть простотой особенно важно. Пьеса лишена авторских объяснений, диалог ее чуждается

многословия и чрезмерной «литературности», и вместе с тем драма должна выражать самое сложное и трудное: человеческие чувства и отношения.

Эта кажущаяся простота требует тщательного обдумывания и очень серьезного труда. Необходимо постоянное внимание к идее (этическая миссия театра для меня важна), конструкции, сюжету, сценичности, действию, диалогу, соблюдению принципа «ничего лишнего»: ни лишних слов, ни лишних персонажей, ни лишних линий действия. Это не значит, что пьеса должна быть «хорошо сделанной», но она должна быть сделана хорошо. Для многих режиссеров и ориентирующихся на них драматургов это скорее недостаток, чем достоинство. Им нужны «воздух», «оригинальность» и свобода для разных сценических приемов. «Краткость, ясность и простота выражения», которых требовал от искусства Лев Толстой, кажутся им неинтересными. В качестве персонажей им нужны не обычные люди, «как мы с вами», а нечто более экзотическое: губернаторы, олигархи, нобелевские лауреаты, бомжи, наполеоны и персонажи с комплексами. Им кажется, что чем выше должность и титул персонажа, тем значительнее драматургия. Пьеса без крайностей и эпатажа (драки, убийства, насилие, скандальные сцены, секс, обнаженка) кажется им пресной. Спектакль без технических наворотов, диалог без площадного жаргона, сленга и нецензурной лексики – того, что многим кажется признаком «современности», – выглядит для них скучным. Однако, если блюдо хорошо приготовлено, нет надобности сдабривать его избытком перца и горчицы. Отражение самых неприглядных сторон действительности не обязательно должно сопровождаться развращающим действием на зрителя, и без того не страдающего избытком культуры.

По мере своих сил и способностей я стремлюсь к простоте письма, часто кажущейся. При работе над пьесой я часто вспоминаю слова Дидро: «Мы, отчасти знающие, как трудно и почетно писать просто…» Не уверен, почетно ли, но трудно. В моих пьесах обычно нет громких событий, рассуждений о высоких материях. Нет морализаторства и проповедничества. Нет зауми и ложной многозначительности. Действие развивается как-то уж очень легко и катится само собой без всякой видимой заслуги автора. Я всегда знал, что по этой причине иные «знатоки» могут счесть такие пьесы «незатейливыми», но продолжаю писать так, как считаю нужным. Только драматург знает, сколько раз приходится взвешивать каждое слово диалога и какого труда требуют простота слога и неостановимость действия.

«Теперь, когда все мы стали учеными болтунами» (снова Дидро), нас начинают уверять, что «традиционные» пьесы и

спектакли устарели, что они банальны, скучны и уже не нужны зрителям. Но работы нейрофизиологов последних лет доказали, что человеческому мозгу органично восприятие пьес, основанных на причинно-следственных связях и узнаваемости героев и ситуаций, т. е. таких произведений, какие писали классики от минус пятого до плюс двадцать первого веков, при всем их бескрайнем разнообразии. Пьесы и спектакли иного типа отторгаются не только на сознательном, но и на подсознательном уровне. Дело не во вкусах, а в устройстве мозга. Есть файлы и программы, которые очень нравятся их создателям, но они не принимаются компьютером. Точно так же ведет себя и встроенный в нашу голову компьютер. К тому же «ученые болтуны» не могут объяснить, что они подразумевают под бранной кличкой «традиционные». Вероятно, психологические драмы в стиле Чехова. Но ведь в традиции есть драмы и в стиле абсурда, и гротеска, и парадокса, и едкой иронии, и высокой поэзии, и какие угодно. Поскольку все эти традиции совершенно разные, «традиционной», очевидно, следует называть пьесу, которая базируется на основных законах драмы и сцены, поднимает важные общественные и/или нравственные проблемы и характеризуется точным драматическим диалогом. Но тогда пьесу, которая не отвечает этим признакам, надо называть не новаторской, а просто бездарной или вообще не пьесой. Так что не надо стремиться следовать моде, стараться быть «современным» и заумным. Не все современное талантливо, но все талантливое – современно. И надо помнить, что есть современность дню и году, а есть современность десятилетию и веку.

Начинающие (и не только) драматурги склонны иногда писать пьесы с броскими эффектами и экзотическими персонажами, дающие возможность режиссерам «проявить себя». Однако я уверен, что истории про простые или не очень простые человеческие чувства, переживания, отношения, личные и общественные проблемы и конфликты, которые волновали человечество на протяжении тысячелетий, будут волновать зрителя и впредь. Пусть недалекие критики снисходительно назовут такие пьесы «незатейливыми», но драматурги и не должны быть затейниками, поставляющими материал для шоуменов.

Любопытное послание публике поместил в программке постановщик спектакля по моей пьесе «Собака» в Румынии:

> *«Просим зрителей понять, что спектакль “СОБАКА”: это НЕ документальный спектакль,*

это НЕ театрально-социальная пьеса,
актеры НЕ сидят за столом и просто произносят свои речи,
в нем НЕ обсуждаются политические ситуации и НЕ используется вульгарная лексика.
К сожалению, это просто театральный спектакль.

Чтобы предотвратить некоторые сюрпризы, мы хотим предупредить почтенную публику, прежде чем она войдет в зал, что наш спектакль о: разлуке, дружбе, расставании, жизни двоих, эгоизме, привязанности, любви, нерешительности, принципах, хитрости, человеческих ценностях, лжи, доброте, желаниях, хвастовстве, счастье, боли, равнодушии, иллюзиях, терпимости и…

Horațiu Mihaiu, режиссер»

Так чем же будем удивлять?

Зрителям хочется, чтобы их удивляли чувством, искренностью, значительностью темы, глубиной, хорошим диалогом, остроумием, тщательной проработкой всех деталей и подчинением их целому, театральностью, отсутствием лишнего, наносного и бьющего на внешний эффект – другими словами, «вечной новизной простоты» (Пушкин).

Заключение главы

Почему-то, когда ругают тот или иной спектакль, винят только его создателей и исполнителей: драматурга, режиссера, актеров и пр. Однако не меньше вины ложится и на публику, терпящую такие зрелища и таких творцов. Любимый с детства Гекльберри Финн рассказывает о том, как два авантюриста устроили жульническое представление «душераздирающей трагедии “Царственный камелопард”». Разгневанные зрители подстерегли «актеров», покрыли смолой и перьями и в таком виде голышом прокатили по улице. Не нужно быть столь жестокими, но, может быть, иногда бы не помешало, чтобы зритель, как в Италии, на всякий случай приносил с собой подгнившие помидоры и свистки. Театр надо награждать не только аплодисментами, иначе он опустится дальше некуда. У нас же публика всегда вежливо аплодирует под бодрую заводную музыку финала. Еще А. Блок писал, чтобы было бы отраднее, «если бы публика, возмущенная пьесой или постановкой, хороша она или плоха, была способна закидать актеров гнилыми яблоками. Но

этого не бывает и явно не может быть. Не может быть даже того, чтобы публика перестала ходить в театр, единодушно бойкотировала театр или пьесу. Всегда ходит публика во все театры, всегда почти одобряет, редко и робко свистит и шикает, а потом очень скоро *привыкает* ко всему, не возмущается уже тем, что возмутило ее недавно».

Можно снисходительно отнестись к недостатку таланта и опыта. Можно простить недостатки, вызванные малым бюджетом и скудостью постановочных средств. Труднее примириться с жалкими подобиями пьес, с наглым навязыванием зрителю концепций, приемов и трюков, ничем не мотивированных, кроме глубокой веры драматурга или постановщика в собственную исключительность.

Если мы допускаем плохой театр, значит, мы плохая публика. Вина на нас. Надо все-таки не забывать: хозяева театра – мы, зрители.

15. Умение слушать

Старая поговорка гласит, что свои дети всегда кажутся лучше, а своя жена хуже, чем у соседа. Насчет жен и детей вопрос спорный, а вот что свои пьесы всегда кажутся лучше, чем у других, а чужие пьесы хуже, чем у тебя, – это непреложный факт.

Что мы обычно неспособны сами оценить свои произведения – это еще полбеды. Беда в том, что мы неспособны принять критическую оценку наших пьес и другими, хотя размышления во время работы над пьесой, контакт с постановщиками и актерами, впечатления от репетиций и готовых спектаклей, рецензии, отклики знакомых и незнакомых, успех или неуспех постановок – все это должно заставить автора задуматься о своей профессии, о принципах своей драматургии. Эта беда усугубляется тем, что в наше время никто не хочет читать чужие пьесы; мы хотим, чтобы другие читали только наши. В результате, несмотря на обширные социальные контакты и множество «друзей» в интернете, мы находимся в духовном вакууме. Мы не знаем, что на самом деле думают о наших пьесах другие и думают ли о них вообще. Творческих союзов и групп, регулярных встреч, где происходит подробное обсуждение пьес, практически не существует. В лучшем случае мы можем рассчитывать, что нашу пьесу прочтет небольшой круг друзей, которые, разумеется, нас похвалят. Еще Цицерон сказал: «Враги говорят иногда правду, друзья – никогда». Между тем ничто так не вредит творческому росту автора, как неоправданная похвала: она способствует возрастанию только его самомнения, но не мастерства. Как сказано у Мольера, «для всякого автора похвалы полны неотразимого очарования». Точно так же всегда приятен, но и всегда вреден незаслуженный успех (который сам автор или режиссер считает, разумеется, заслуженным).

Но, допустим, ваши читатели, слушатели и зрители все-таки детально разбирают пьесу и дают честный на нее отзыв. Польза от этого может быть только в том случае, если автор способен слушать и слышать критические замечания в свой адрес. Умение слышать критику и воспринимать ее, не обижаться на нее – это часть профессии. Поэтому и стоит сказать об этом несколько слов.

Какова обычная реакция автора на критику пьесы? Вместо того чтобы принять с благодарностью замечания (независимо от того, справедливы они или нет, – ведь люди потратили время на слушание или чтение пьесы и обдумывание своего отзыва), поразмыслить об их аргументации, взвесить самому их

правильность, он начинает утомительные и многословные возражения против критики и принимается оправдывать указанные ему недостатки, которые ему (ей) таковыми не кажутся:

«Да, действия в пьесе нет, но теперь именно так и пишут. Да, она, по-вашему, перегружена разговорами, но режиссер в процессе постановки может сам сократить, что ему не понравится. Пусть диалог вам кажется неинтересным, зато какая поднята тема! Да, в чтении пьеса может показаться скучной, но зато как здорово она будет смотреться в театре! Может быть, пьеса и нагоняет на вас тоску, но это потому, что она про нашу тоскливую жизнь. Да, грамматических ошибок много, но я пьесу еще не редактировала. Да, вам пьеса показалась невнятной, потому что вы ее не очень внимательно прочли и совсем ее не поняли, а вот мой муж и одна моя подруга от нее в восторге! Да, три персонажа в пьесе, может быть, совершенно лишние, но зато они хорошо прописаны. Да, героиня слишком много матерится, но это она от стеснения так выражает свою любовь к Николаю. И это очень современно. Разве вы не поняли? В жизни ведь тоже матерятся. Вы советуете убрать сцену на диване, но она самое лучшее, что есть в пьесе; и она нужна для привлечения публики. Вам моя работа не понравилась, но на последнем конкурсе победу одержала пьеса, которая в двадцать раз хуже моей. А в Москве, в престижном театре, поставили вообще невесть что – ни рыбу ни мясо. А в газетах хвалят. У вас одни вкусы, а у других – другие. Не все обязаны писать по-вашему. Вы привыкли писать по-старому, а я пишу по-новому. И вообще, критиковать легче, чем писать самому. Можно подумать, что ваши пьесы лучше. Никогда больше не буду давать вам свои пьесы…»

Такова обычная реакция на честные отзывы. Так стоит ли их высказывать? Ведь сказано: «Не говори правды, не теряй дружбы!»

Разумеется, не всякая критика справедлива. Иногда она злая, неконструктивная, неумная, неквалифицированная. Иногда она подменяется руганью и презрительным поношением, что и неприятно, и не приносит пользы. Мы так любим критиковать, что часто теряем способность непосредственно, душой и умом, воспринимать произведение и находить в нем хорошие стороны. Иногда разбор подменяется демонстрацией остроумия и эрудиции критикующего. Иногда судят завистливые люди. Особенно трудно судить объективно своего коллегу драматургам: не всем нравится прочитать нечто хорошее, но написанное не им самим. Кроме того, поневоле возникает профессиональная мысль «я бы сделал не так». Например, Расин, естественно, написал бы «Гамлета» не так, как Шекспир, а Шекспир не так написал бы

«Андромаху». Поэтому лучше к обсуждению привлечь не одних только коллег и знатоков, но и обыкновенных людей «из публики», пусть не очень подкованных. Ведь именно такие люди будут сидеть в зрительном зале (если пьеса будет поставлена), и автору нельзя будет, стоя на сцене, объяснять на ходу всем и каждому гениальность своего произведения. Не объяснения, а сама пьеса должна себя хвалить, как хвалит себя своим вкусом гречневая каша. Если же автор должен растолковывать достоинства пьесы долгими возражениями и объяснениями, получится «суп с комментариями», но для него самого не будет никакой пользы.

Разумеется, не следует слепо принимать к исполнению все советы: на каждый чих не наздравствуешься. Надо в себя верить. Но не стоит и уходить с гордо поднятой головой, полным неприязни к не понявшим тебя критикам. Разумнее все выслушать и серьезно задуматься, почему не все остались в восторге. Через день-другой перечитать пьесу. Вполне возможно, что она не так плоха, просто кто-то чего-то не понял. Но почему не понял? Почему ее ругали? Почему ее даже иногда и хвалили, но не за то, за что, по твоему мнению, стоило хвалить? Почему никто не отметил удачных мест? Может быть, их надо ярче выделить? Переписать неудачные эпизоды? Может быть, пьесу стоит сократить? Может быть, действительно, тема неинтересна и ее надо освежить? Углубить характеры? Сделать диалог более живым и неожиданным, а действие более динамичным?

Вполне возможно, что в результате молчаливой дискуссии с твоими оппонентами, которая после обсуждения поневоле потом прокручивается в голове, ты сам захочешь поработать над пьесой. Иногда достаточно вычеркнуть десяток-другой строк, добавить новую сцену, убрать две лишних, заменить одно-два слова, ужать медленное начало, сократить растянутый финал, и пьеса начнет звучать по-другому.

Поскольку трудно найти людей, которые могут пожертвовать своим временем и подробно и откровенно разобрать твою пьесу, остается развивать как можно более острое критическое чутье в самом себе. Неплохо для этого регулярно читать разумные работы по теории и практике драмы и хорошие пьесы мирового репертуара. И прежде всего, надо отучиться читать свои строки влюбленным взором и видеть в них лишь одни достоинства. Недовольство собой и критический взгляд на свои работы должны быть присущи каждому автору.

Я знаю немало людей неглупых, образованных, умеющих верно судить литературу, и тем не менее совершенно не способных оценивать свои собственные пьесы. Возможно, я и сам

такой. Лучше всего, написав пьесу, отложить ее в сторону на несколько месяцев и потом прочитать незамыленным, свежим взглядом, как чужую, и судить о ней строго и беспощадно. И лишь убедившись, что по всем параметрам (тема, идея, сюжет, действие, диалог, характеры, внутренний жанр) пьеса доведена до возможного для нее и для тебя предела, считать работу законченной.

Современные пьесы ставят неохотно. Но автору, прежде чем ругать театры, не желающие их ставить, нужно самому твердо быть уверенным, что пьеса достойна постановки. Театры в любом случае не обязаны ставить твои пьесы, каковы бы они ни были, хорошие или плохие. Но ты в любом случае обязан писать их хорошо. На это и надо направлять раздумья и усилия. И не надо никому завидовать. «Не пытайтесь быть лучше современников и предшественников. Будьте лучше самого себя» (Фолкнер).

Пушкин советовал не обращать внимания на мнение «толпы» о своих произведениях:

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Но все ли мы равны Пушкину? И всегда ли тебя судят одни лишь глупцы и холодная толпа? И станет ли твоя пьеса лучше оттого, что ты останешься лишь тверд и угрюм? Ведь Пушкин поставил еще одно условие, чтобы получить право игнорировать «толпу»: быть самым строгим и взыскательным судьей по отношению к себе:

«Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

Вот эту строгость и взыскательность к себе и открытость к мнению других нам и надо в себе воспитывать.

16. Пьеса вчера, сегодня, завтра

Эта короткая глава не о театре будущего, не о сверхновой драме и не об эпохальных прогнозах на столетие вперед. Затронем лишь простой частный, но имеющий практическое значение вопрос: какой должна быть длительность современной пьесы и спектакля? В принципе, никаких правил и стандартов на этот счет нет и быть не может: спектакль может продолжаться и десять минут, и десять часов. На практике, однако, есть обстоятельства прозаического свойства, ограничивающие длительность театральной постановки: часы работы транспорта, утомляемость зрителей, удаленность театра от жилых кварталов, экономическая нецелесообразность, нехватка публики. Ехать на слишком короткие спектакли не стоит труда, высиживать слишком длинные – утомительно и требует времени, которого у нас нет.

«25 сентября 1816 года. Спешу в первый в мире театр… Театр этот дышит величием и роскошью: здесь каждую минуту видишь не менее ста рядовых певцов или статистов, одетых так, как во Франции одевают актеров на первых ролях. Для одного из последних балетов сшито было сто восемьдесят пять костюмов из бархата и атласа. Затраты огромные. Сегодня вечером одиннадцать раз меняли декорации… Театр – это салон, где бывает весь город. Люди из общества встречаются лишь там: открытых приемов в частных домах не бывает. "Увидимся в Скала", – говорят друг другу, назначая свидание по любому поводу…»

Так записывал Стендаль свои впечатления о миланском театре Ла Скала. В нем тогда было более 3000 мест (при населении города примерно 250 тыс. человек). Ложи покупались на весь год, и ходили туда каждый вечер. Там пили чай, играли в карты, вели беседы, ухаживали за дамами и, конечно, между делом смотрели представление. В один вечер давали оперу, перед ней большой балет, а после нее – малый. Тогда в театре не торопились. Драматические представления тоже кончались не скоро. Пьесы писались в пяти актах, а спектакли кончались за полночь.

Раньше пьесы писались в пяти актах. Считается иногда, что длительность акта определялась продолжительностью горения свечей: когда они догорали, нужно было устраивать перерыв. В этом есть резон, но все-таки деление пьесы на акты определяется не только техническими причинами, но и ее структурой, развитием ее действия.

Еще Гораций (а в его время спектакли давались днем на открытом воздухе, где не было нужды в свечах) в своей «Науке поэзии» давал такой совет:

Если ты хочешь, чтоб драму твою, раз увидевши, зритель
Видеть потребовал вновь, то пять актов ей лучшая мера.

Пьесы в пяти действиях писали не только Шекспир, Мольер, Расин, Фонвизин, Гоголь, Островский, А. К. Толстой, Ибсен, но и Горький, и Шоу, и даже еще Булгаков, Эрдман, Тренев. Но уже в XIX в. драматургами создавались пьесы в четырех действиях, а с начала XX в. пьесы такой длины стали своего рода нормой. Например, Мейерхольд считал, что это наилучшая структура: «*В обыкновенном, нормальном случае пьеса, написанная применительно к театральной технике, состоит из четырех актов: первый – завязка, второй – начало напряжения, третий – окончательное развитие напряжения, четвертый – разряжение напряжения, развязка*». Однако прошло еще всего два-три десятилетия, и драматурги, и театры перешли на три действия. Теперь же спектакли чаще всего играют с одним перерывом, а то и вообще без него. Конечно, количество антрактов в спектакле для буфета, туалета и разминки не имеет отношения к реальной структуре пьесы (которая при одном театральном антракте может быть на самом деле пятиактной), но все же оно отражает неуклонную тенденцию к сокращению спектакля.

Темп жизни стремительно ускоряется с каждым годом. Все меняется очень быстро: окружающие нас вещи, каналы информации, образование, строй, общественный уклад, положение женщин в обществе, психология, мораль, интернет, телевидение, мышление, открытый бескрайний мир. Изменения происходили и раньше: театр XVIII века не похож на театр XVII, а театр XX – на театр века XIX. Но теперь заметные изменения происходят в течение не веков и даже не десятилетий, а буквально на наших глазах. Мы быстрее ездим, быстрее летаем, мы отвлекаемся на компьютеры, телевизоры, телефоны и интернет, все мы торопимся вверх по лестнице, бегущей вниз, мы хотим все успеть и ни на что не имеем времени. Вместо слов благодарности или одобрения посылаем смайлик, вместо книг читаем их синопсис, вместо статей – только заголовки, а то и вообще ничего не читаем: некогда. Чтение – это уже для многих вчерашний день.

Не любят теперь и долгих спектаклей. Перенасыщенная зрелищами публика стала искушенной, быстро схватывает, что к чему, и не любит длиннот. Зачем тянуть резину, если ты уже

понял идею, угадываешь конец, тебя уже утомляют повороты интриги (если она была), режиссер уже продемонстрировал свои приемы, разговоры надоели, стало скучно, а спектакль все продолжается, а герои все говорят и суетятся… Кресло становится жестким и неудобным, туфли жмут, с сожалением вспоминаешь о затраченных деньгах, о том, что уже поздно, что надо еще тащиться в холод домой, а завтра, как назло, нужно рано вставать… Да и зачем вообще идти в театр, тратить время и деньги на поездку, билет и буфет, когда из интернета можно скачать тысячи и тысячи спектаклей, концертов, опер, балетов, шоу, достопримечательностей заморских стран и политических дискуссий?

Краткости пьесы требуют не только изменение вкусов и ускорение темпа жизни, но и художественные особенности драмы как рода литературы.

«Как известно, “в многоглаголании несть спасения”. История драмы вообще представляет освобождение начала действующего от разъяснений, объяснений и резонерства…

Театр не нуждается более в миллионе слов. Он тяготится, задыхается под их тяжестью. Театр не нуждается в длинной цепи событий, потому что и единое событие отражает для современного зрителя, давно уже изучившего на опыте простейшие элементы психологии, всю жизнь человека, и весь его характер, и все отношение его к миру». Так писал уже около ста лет назад известнейший театровед Александр Кугель.

Драматургия вообще тяготеет к сжатости и краткости. Однако протяженность спектакля определяется не только количеством слов, но и умением актеров играть эти слова, темпоритмом и другими театральными параметрами. Режиссеры говорят иногда, что текст им «мешает», что он «не дает актерам играть», вынуждает их произносить «буквы», а между тем часто видно, как в спектаклях актеры, вместо того чтобы ИГРАТЬ текст, насыщать его смыслом, выражать, окрашивать и усиливать его мимикой, жестом, оценкой, движением, мизансценой, – вместо всего этого торопливо выстреливают текст, не успевая ни сыграть его, ни осознать реакцию партнера, ни дать почувствовать и себе, и зрителям смысл реплики, ее юмор. При равном количестве слов пьеса в хорошем спектакле играется дольше, чем в плохом (потому что она *играется*, а не просто произносится), а хорошая пьеса при равной длине играется дольше, чем плохая (потому что она написана так, что появляются возможности для игры).

Однако сейчас мы рассуждаем не о том, как надо писать и играть пьесу, а о том, какая ее длина является разумной в наши дни, если предназначать ее для театральной постановки.

Конечно, если ваша пьеса выражает титаническое содержание, способное вместиться лишь в спектакль продолжительностью не менее 12 часов, т. е. в три приема три вечера подряд по четыре часа (и такие театральные полотна иногда создаются), то так и пишите – при условии, что ваш режиссер так же гениален, как вы, или умеет хорошо рекламировать себя и свой спектакль. Но все же следует помнить, что пьеса не эпический роман и не телесериал. Чрезмерная длина драматического спектакля обычно говорит лишь о том, что в нем много лишнего и что драматург или постановщик не сумели вразумительно и сжато выразить то, что они хотели сказать, а может, этого и не знали сами. Такой спектакль публика по справедливости воспринимает как оскорбление и неуважение к себе.

Драматургу, особенно не имеющему практики, важно знать, семьдесят страниц нести в театр или тридцать. Дело не в том, что жалко тратить время на написание лишних слов. Писать кратко намного труднее, чем заполнять страницы неограниченным количеством текста. Поэтому в театр нередко несут длинные пьесы в предположении, что «театр сам сократит»: ведь свой текст выбрасывать жалко. Да и длинная пьеса выглядит как-то солиднее. Однако на самом деле длинные пьесы не любят читать ни завлиты, ни режиссеры, ни редакторы, ни даже твои друзья. Тем более что скучная пьеса всегда кажется длинной. Дорабатывать вашу пьесу тоже никому не захочется: это ваша обязанность.

Так какова же должна быть длительность современных драм? В 1964 г. Эдвард Радзинский написал культовую пьесу, которая в оригинале называлась «104 страницы про любовь» (позднее в фильме на ее основе «Еще раз про любовь» прогремела Татьяна Доронина). Если перевести 104 страницы машинописного текста тех времен на современную компьютерную страницу (шрифт Times 12, междустрочный интервал одинарный, формат страницы А4; ее мы и возьмем за основу в дальнейшем изложении), это составит около 50 страниц. В то время драму длиной страниц 35–40 снисходительно называли «пьеской», а пьеса короче 30 страниц считалась одноактной. Теперь же пьес длиной 50 страниц практически не пишут, а если и напишут, театр потребует их резко сократить. С каждым годом короче становятся и сами драмы, и реплики, и отдельные предложения. Уменьшается и число персонажей в пьесе. Раньше многие пьесы насчитывали десятки действующих лиц – главные герои, их жены, мужья, дети, зятья, племянники, слуги, врачи, священники и т. д. Теперь в пьесах редко действуют более семи персонажей, чаще – четыре, пять и даже меньше. Неуклонно возрастает роль антрепризы,

использующей компактные пьесы с малым количеством персонажей.

Надо, правда, иметь в виду, что количество слов или число персонажей – это далеко не единственный параметр измерения весомости пьесы. Напряженность конфликта, интересные сценические ситуации, хорошие роли, насыщенность пьесы содержанием, действием, мыслью, чувством, подтекстом, глубиной – вот что определяет масштаб пьесы, а не ее протяженность и не число действующих лиц.

Так что драматургам, склонным писать длинные пьесы, надо браться за красный карандаш. Если сокращение – это лишь механическая подгонка, обусловленная техническими требованиями театра, то его не следует делать. Наоборот, надо отстаивать каждую букву. Если же сокращение обдуманно и целесообразно делает сам драматург, оно является мощным средством улучшения пьесы. После отжатия воды и удаления мусора пьеса станет только живее, динамичнее и интереснее. По выражению Чехова, надо «сделать из корабля гвоздь». Надо уметь кратко сказать все нужное и главное, отбросив все лишнее. Закон драмы – экономность, абсолютный максимум содержания посредством минимального количества слов, а это непросто. Однажды французский философ, математик, физик и литератор Блез Паскаль, написав другу длинное письмо, в постскриптуме извинился за то, что у него не хватило времени написать короткое.

Драматург никогда не должен оставлять работу по сокращению пьесы театру, пока не сделает все возможное сам. Театры любят сокращать пьесы, но иногда делают эту работу не вдумчиво, торопливо и небрежно. Предположим, что в вашей пьесе имеется такая реплика:

«Обращаться в полицию и требовать возбуждения дела о краже против женщины преклонного возраста, недавно похоронившей родную мать, – просто дурость».

Не удивляйтесь, если после сокращения театром реплика будет выглядеть так:

«Требовать возбуждения женщины преклонного возраста – просто дурость».

Хотите ли вы таких «улучшений»?

Каков же все-таки должен быть средний размер пьесы? Сам я стремлюсь писать свои пьесы очень сжато, без лишних слов, реплик и персонажей, и тем не менее театры по привычке все равно пытаются их сокращать (обычно при этом ухудшая их, но сама тенденция очевидна). Вероятно, в наше время (2023 год) оптимальный размер пьес для зрителя и театра – 30 страниц.

Через несколько лет он неминуемо уменьшится до 25 страниц. Возможно, большая одноактная пьеса (20–25 страниц) станет в будущем преобладающей.

Об одноактных пьесах следует сказать особо. К ним относятся обычно снисходительно. Их не очень склонны ставить в профессиональных театрах (впрочем, моим пьесам в этом отношении повезло). Однако короткие пьесы писать трудно, труднее, чем большие. Одноактовка требует от драмы всех достоинств и особенностей «большой» пьесы (идея, тема, экспозиция, завязка, кульминация, развязка, характеры и пр.) и в то же время сжатости, афористичности. Одноактная пьеса обладает своеобразной прелестью. Она охотно допускает любые эксперименты. Всевозможные театральные приемы: парадокс, гипербола, абсурд, хулиганство, – могут оказаться навязчивыми и утомительными в длинной пьесе и, напротив, очень уместными и выигрышными в короткой. Называть одноактовки «пьесками», «сценками», «анекдотами», «отрывками», недооценивать их специфику, не понимать, что они обогащают театр, – большая ошибка. И отечественная, и зарубежная драматургия дала великолепные образцы этого жанра. Примером тому – одноактные пьесы Тургенева, Андреева, Чехова, Ануя, Кокто. «Короткий метр» пользуется большой популярностью и в кино.

Режиссеры, не веря в самоценность жанра одноактной пьесы, обычно пытаются при постановке связать отдельные короткие театральные новеллы совсем разного жанра в одно представление с некоторым «единым решением», сделать из них многоактный спектакль, как бы одну пьесу (чем очень гордятся). Это приносит больше вреда, чем пользы. Спектакль насильственно становится однородным, тогда как прелесть одноактовок как раз в том, что они разные. Одноактная пьеса – отдельный и очень интересный вид драматической литературы. Одноактовка сама является (должна являться) художественной целостностью, а не неким кирпичиком какого-то большего целого. Это не акты одной большой пьесы. И если в один вечер показывают три разных пьесы, это интереснее, чем показ одной.

В коротких пьесах остро нуждаются театральные вузы, молодежные студии, любительские и антрепризные театры. Не потому, что они «второсортный жанр», и не потому, что их легко играть, а потому что они короткие и в практическом смысле удобны для постановки. Из них, как из модулей, можно при необходимости «собирать» спектакли разной протяженности, разного количественного и гендерного состава и занимать в них актеров разной творческой индивидуальности или дать возможность одним и тем же актерам сыграть в один вечер

несколько разных ролей и проявить разные стороны своего таланта.

Кстати, о студенческих постановках пьес в театральных вузах. По понятным причинам студентам в процессе обучения приходится играть и ставить короткие пьесы или отрывки. Но отрывки из пьес играть глупо – это не законченные произведения, – а подходящих коротких пьес классического репертуара немного. К сожалению, студентов обычно учат ставить современную драматургию путем инсценировок рассказов Чехова. Между тем введение в программу обучения постановок коротких пьес, написанных в XXI веке, побудило бы драматургов писать такие пьесы, а студентов (и преподавателей) – глубже познакомиться с пьесами нашего времени, научиться их анализировать, искать свои пути для их постановки, устанавливать живые контакты с авторами и научиться с ними взаимодействовать. На таких постановках своих пьес и молодые драматурги могли бы учиться лучше понимать законы сцены. Всем это пошло бы на пользу: и будущим актерам, и режиссерам, и драматургам, и театру в целом.

Я вовсе не ратую за всемерное уменьшение длины пьес и тем более за замену полномерных пьес одноактными. Я просто отмечаю объективно существующую тенденцию, которая наблюдается уже много десятилетий. В будущем, возможно, не будет нужды и в добрых старых больших театрах, с просторными сценами, с огромной труппой и большими вспомогательными цехами. Пьесы станут короче, действующих лиц в них будет меньше. Короткая пьеса длиной 20–25 страниц вряд ли вместит более трех-четырех внятно очерченных персонажей. А и надо ли больше? Обязательно ли надо выражать свою идею в сложных многофигурных композициях из большого числа утопающих в разговорах персонажей, о которых мы едва получаем представление лишь к концу пьесы? *«Не нужно гоняться за изобилием действующих лиц. Центром тяжести должны быть двое: он и она»*. Такой совет дал нам Чехов.

Небольшому театру нужно будет меньше костюмов, меньше громоздкой сценографии. Физические декорации – мебель, площадки, лестницы и прочее – будут нужны лишь для создания действенного объемного пространства для актеров. Представление будет не зрелищем, а спектаклем, он сосредоточится на самом главном, присущем театру, – на людях и актерах, их играющих.

Драматические театры будут меньше по размерам, но их будет больше (собственно, процесс умножения театров наблюдается давно). Вероятно, увеличится нужда в прокатных

помещениях для проведения спектаклей и представлений, подобных нынешним клубам и домам культуры. Уже сейчас в них чувствуется острая нужда.

Разумеется, и сравнительно большие пьесы еще долго останутся в репертуаре. В короткую пьесу трудно вместить широкий охват жизни, в ней не может быть большого числа персонажей (а перед крупными театрами с труппой в сотню человек всегда стоит проблема занятости актеров). Большой формы и барочной пышности спектакля требуют многие пьесы классического репертуара. И все же, скорее всего, с каждым годом пьесы будут все короче и короче.

Естественно, сокращение продолжительности спектакля имеет свой разумный предел, иначе он, как шагреневая кожа, обратится в ничто. Искусство театра не может умереть, потому что театральность является частью самой жизни. В человеке живет и неистребимое желание временами быть или казаться другим, и желание увидеть жизнь других, и стремление посмотреть, как другие люди умеют быть другими.

17. «Упражнения в драматургии»

Несколько вариантов пьесы на один сюжет

Предисловие

Попробуем теперь рассмотреть, как описанные мной теоретические положения и технические приемы преломляются на практике при создании пьесы. Блистательный французский писатель Раймон Кено написал в середине прошлого века великолепное произведение «Упражнения в стиле». Одно и то же ничего не значащее мелкое событие он описывает 99 способами. Важна не сама история (он отводит на каждое описание всего десяток строк), важна демонстрация разнообразия вариантов, которыми она может быть рассказана.

Не в подражание французу (у меня цель другая, исходный материал другой, и вообще все другое, и не о стилях пойдет разговор), но в этой работе одна и та же история тоже представлена в разных вариантах, в виде четырех различных пьес. Цель этих «упражнений» не попытка создать из некоего интересного замысла самую лучшую пьесу. Задача другая: на примере относительно простых моделей показать наиболее распространенные способы превращения первоначального замысла в пьесу. Речь пойдет не о разных трактовках характеров и событий, не о возможности варьировать жанры (хотя это тоже было бы интересно), а только о структурных, композиционных отличиях одного типа пьес от другого. Может быть, тем, кто хочет лучше познать и понять драматургию, это принесет некоторую пользу.

Самый трудный этап в создании пьесы и вообще литературного произведения – это замысел. Ведь сначала нет ничего, а из ничего трудно создать нечто. О чем и о ком писать? Кем будут твои персонажи? О чем они будут думать, чего хотеть, как поступать? С чего все начнется? Чем кончится? Где и когда это будет происходить? В чем идея? Как это сделать интересным? Зачем вообще это писать? Я помню, как один человек, считающий себя драматургом, сказал мне: «Ужасно хочется написать пьесу! Только не знаю, о чем».

Иногда замысел зарождается сначала в виде одной строчки. Далее замысел может расшириться, созреть, обрасти подробностями и в конечном итоге оформиться в какую-то короткую историю, в небольшой (на несколько строк или абзацев) рассказ. Остается только сочинить по этому сюжету пьесу. «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, минута – и…» Но строки

почему-то свободно не текут. Вроде бы ясно, кто кого любит, кто кому изменяет и кто кого убивает, а пьеса все равно не получается.

Все, даже семилетние дети, в состоянии без труда о чем-то более или менее связно рассказать. Например, о том, как у вас прошел вчерашний день, или о том, как вы провели отпуск, или о том, как вас несправедливо уволили с работы. Слова польются сами собой. Но попробуйте эти же истории изложить в виде пьесы, и сразу же возникнут почти непреодолимые проблемы. Почувствовав эти трудности, авторы нередко принимаются совершенствовать историю, делают ее более интересной, более изощренной, придумывают новые повороты сюжета. Эта работа небесполезна. Из плохой истории трудно создать хорошую пьесу. Однако хорошая исходная история вовсе не означает, что и пьеса будет хорошей.

Мало кто ясно себе представляет, что драма кардинально отличается от прозы, что это совершенно другой род литературы, что она требует иного мышления, иной техники.

Но предисловие затянулось. Попробуем просто сами применить типичные приемы создания пьесы из первоначального замысла, взяв в качестве модели не слишком сложную исходную историю. Для исполнения всех получившихся пьес нам понадобится пока семь персонажей: МАКСИМ, Его ДРУГ, ЖАННА – его первая жена, ЛЮДМИЛА – его вторая жена, АНДРЕЙ – адвокат, ГОСТЬ, БУХГАЛТЕР. Начнем с исходной истории.

1. Исходная история

Журналисты часто пытаются взять у меня интервью, просят рассказать о себе, но я всем отказываю. Я знаю, что людей интересую не я сам, а мои деньги. Правда, деньги у меня действительно есть, и немалые, но я не олигарх, не взяточник, не состою ни во властных, ни в криминальных структурах (если между ними есть разница). Я просто инженер. Специалист в области телекоммуникаций. Что может быть скучнее, правда?

Состояние мне принесло изобретение, над которым я бился одиннадцать лет. Все эти годы я ужасно бедствовал. Жена, не выдержав нищеты и неопределенности, меня бросила. Казалось, что надеяться уже не на что, но два года назад ко мне вдруг пришла удача и я получил за созданный мною прибор огромное вознаграждение. Огромное. Хватило бы на всю жизнь. Я не стал кутить по ресторанам и ездить по Европам, а сразу принялся разрабатывать новую идею, еще более грандиозную. Для этого пришлось создать свой исследовательский центр, вложить в него

немалые средства, набрать штат сотрудников. Но прежде я встретил девушку, влюбился, женился и впервые за многие годы почувствовал себя по-настоящему счастливым. Эта жизнерадостная красавица очень скрасила мне жизнь. Ведь до этого я долго был совершенно одинок…

Должен признаться, что новое дело пошло куда медленнее, чем я ожидал. Изобретать в одиночку приборы оказалось легче, чем руководить фирмой. Пришлось заключать контракты, готовить патенты, писать какие-то справки и отчеты, проходить бесчисленные проверки, ходить по инстанциям, добиваться приема у разных чиновников. К счастью, мне дали хороший совет: взять в штат адвоката. Он оказался очень деловым. Быстрым, хватким, толковым… Мы быстро подружились. Деньги я ему платил немалые. Он успешно вел мои юридические дела и заодно помог вести войну с городскими бюрократами. Я, по своей наивности, даже и не предполагал, что во властных структурах сидит столько жуликов и вымогателей. Мой адвокат тоже был этим возмущен, и у нас возникла идея выдвинуть его в депутаты, а то и в мэры. Хотелось, чтобы в мэрии появился хотя бы один честный человек. Я его, конечно, поддержал, дал на это деньги, привлек друзей.

Увлекшись своими идеями и политикой, я не сразу заметил, что моя красавица мне изменяет. Я так в нее верил, что вообще бы этого не заметил, если бы, как водится, не донесли добрые люди. Это было для меня страшным ударом… Выяснилось к тому же, что она хотела не просто бросить меня, но и полностью обобрать, и для этого тщательно разработала со своим любовником план. Если бы у нее это получилось, я бы снова стал нищим, фирму пришлось бы закрыть, а моя идея так и осталась бы нереализованной или кто-нибудь ее бы присвоил.

Однако, немного остыв, я решил не устраивать бесполезных скандалов и вообще ничего наспех не предпринимать, а сначала получить неопровержимые доказательства. Пораскинув мозгами, я не стал нанимать частных сыщиков, а решил эту проблему сам. Технические подробности объяснять не буду, главное – мне это удалось. Я, как паук, сплел свою сеть, и моя женушка со своим любовником в нее попались.

Может быть, я вел себя не очень красиво, устроив за ней слежку, но время показало, что я действовал правильно. Мы с красоткой расстались, научный центр удалось сохранить, разработка нового прибора не прекратилась. Вот, собственно, и вся история. Ничего интересного. Как у всех.

Комментарии

Обратим внимание на некоторые черты нашей исходной «истории».

Ее события (как и в жизни) протекают в довольно продолжительный период времени.

Ее события происходят в разных, иногда неопределенных, местах (где-то «вообще»).

В этих событиях может участвовать довольно много лиц.

По всем этим параметрам у драмы существуют особенности и ограничения. Рассказ не ограничен ни в длительности повествования (одному и тому же сюжету может быть отдана и одна страница, и тысяча), ни в протяженности описываемого действия (хоть сто лет), ни в количестве персонажей. Отмеченные черты типичны для большинства историй. Они могут быть очень длинными и сложными. Например, действие романа «Война и мир» происходит 15 лет, его события совершаются в сотнях разных точек, и в них участвуют тысячи персонажей. Но мы ведем сейчас речь не об инсценировках, а о превращении собственного короткого замысла в пьесу. Однако превратить в пьесу непросто даже совсем короткую несложную историю. Возьмем пример:

Мы жили по соседству,
Встречались просто так,
Любовь проснулась в сердце
Сама не знаю как.

История как будто бы проста и сама просится на сцену. Но пьеса, в отличие от рассказа, происходит не «вообще», а на наших глазах, в конкретных местах и в конкретные временные отрезки. Сколько лет встречались наши герои «просто так» – с семи лет до семнадцати? Но не будем же мы показывать пьесу десять лет. А где они у нас будут встречаться – в школе, во дворе, в своих квартирах, в парке, на катке, на лестнице, на вечеринке? Сколько раз это надо показать на сцене и в каких точках? Как любовь проснется в сердце – мгновенно вспыхнет или будет нарастать незаметно и постепенно? И если постепенно, то как это показать? А что будет после того, как любовь проснется? Она будет взаимна? Они поженятся? Поссорятся? Он ей изменит? Уйдет на войну? Как это все представить на сцене?

Приход и уход персонажей на сцену и со сцены драматург должен мотивировать – задача, повествователю неизвестная, так как в рассказе или повести нет никакой сцены. Момент появления и исчезновения действующих лиц со сцены тоже должен быть рассчитан.

Таким образом, как я писал ранее (глава 2), выясняется, что драматический писатель, в отличие от повествователя, должен строить свое произведение параллельно в двух планах: один план – это развертывание сюжета, характеристики героев, раскрытие темы, замысла, т. е. решение общелитературных задач. Второй план – воплощение всего этого на сцене, перевод событий в зримый и слышимый ряд, построение определенной системы, конструкции, позволяющей изложить задуманную историю в виде театрального представления. Другими словами, у автора пьесы должно быть двойное (или, иначе, единое драматургическое) мышление – в общелитературных и одновременно в сценических категориях. Любое, самое сложное жизненное явление драматург должен представить в таком виде, чтобы небольшая группа людей, выйдя на подмостки, смогла показать его нам в течение двух-трех часов.

Теперь вернемся к нашей простой исходной истории про инженера и посмотрим, как ее превратить в пьесу. Один из самых легких и распространенных способов – монодрама.

2. «Монодрама»

На сцену выходит Максим, привлекательный мужчина средних лет.

МАКСИМ. Здравствуйте. Меня зовут Максим. Журналисты часто пытаются взять у меня интервью, просят рассказать о себе, но я всем отказываю. Моя биография и личная жизнь интересуют очень многих, но только потому, что я богат. Если бы я был беден, то не вызывал бы ничьего любопытства. Из этого можно сделать простой и очевидный вывод, что людей интересую не я сам, а мои деньги. Ведь моя история настолько скучна и тривиальна, что даже не о чем рассказывать. Правда, деньги у меня действительно есть, и немалые, но я не олигарх, не взяточник, не состою ни во властных, ни в криминальных структурах (если между ними есть разница). Я просто инженер. Специалист в области телекоммуникаций. *(Пытается улыбнуться.)* Что может быть скучнее, правда?

Состояние мне принесло изобретение, над которым я бился одиннадцать лет. Все эти годы я ужасно бедствовал. *(Помолчав, грустно.)* Жена, не выдержав нищеты и неопределенности, меня бросила.

Пауза.

Казалось, что надеяться уже не на что, но два года назад ко мне вдруг пришла удача и я получил за созданный мною прибор огромное вознаграждение. Огромное. Хватило бы на всю жизнь. Я

не стал кутить по ресторанам и ездить по Европам, а сразу принялся разрабатывать новую идею, еще более грандиозную. Для этого пришлось создать свой исследовательский центр, вложить в него немалые средства, набрать штат сотрудников. Но прежде я встретил девушку, влюбился, женился и впервые за многие годы почувствовал себя по-настоящему счастливым. *(Улыбается.)* Эта жизнерадостная красавица очень скрасила мне жизнь. Ведь до этого я долго был совершенно одинок… *(Вздыхает.)*

Пауза.

Должен признаться, что новое дело пошло куда медленнее, чем я ожидал. Изобретать в одиночку приборы оказалось легче, чем руководить фирмой. Пришлось заключать контракты, готовить патенты, писать какие-то справки и отчеты, проходить бесчисленные проверки, ходить по инстанциям, добиваться приема у разных чиновников. К счастью, мне дали хороший совет: взять в штат адвоката. Он оказался очень деловым. Быстрым, хватким, толковым… Мы быстро подружились. Деньги я ему платил немалые. Он успешно вел мои юридические дела и заодно помог вести войну с городскими бюрократами. Я, по своей наивности, даже и не предполагал, что во властных структурах сидит столько жуликов и вымогателей. Мой адвокат тоже был этим возмущен, и у нас возникла идея выдвинуть его в депутаты, а то и в мэры. Хотелось, чтобы в мэрии появился хотя бы один честный человек. Я его, конечно, поддержал, дал на это деньги, привлек друзей… *(Садится.)*

Увлекшись своими идеями и политикой, я не сразу заметил, что моя красавица мне изменяет. Я так в нее верил, что вообще бы этого не заметил, если бы, как водится, не донесли добрые люди. Это было для меня страшным ударом… Выяснилось к тому же, что она хотела не просто бросить меня, но и полностью обобрать, и для этого тщательно разработала со своим любовником план. Если бы у нее это получилось, я бы снова стал нищим, фирму пришлось бы закрыть, а моя идея так и осталась бы нереализованной или кто-нибудь ее бы присвоил.

(Помолчав.) Однако, немного остыв, я решил не устраивать бесполезных скандалов и вообще ничего наспех не предпринимать, а сначала получить неопровержимые доказательства. Пораскинув мозгами, я не стал нанимать частных сыщиков, а решил эту проблему сам. Технические подробности объяснять не буду, главное – мне это удалось. Я, как паук, сплел свою сеть, и моя жена со своим любовником в нее попались.

Может быть, я вел себя не очень красиво, устроив за ней

слежку, но время показало, что я действовал правильно. Мы с красоткой расстались, научный центр удалось сохранить, разработка нового прибора не прекратилась. Вот, собственно, и вся история. Ничего интересного. Как у всех.

Конец

Комментарии

Несложно заметить, что эта «монодрама» слово в слово повторяет нашу исходную историю (прошу прощения за то, что вам пришлось ее перечитывать дважды). И это понятно. Поскольку пьесу написать много труднее, чем рассказ, некоторые авторы находят «гениальное» решение: пишут любой текст, иногда хороший, иногда бессвязный и претенциозный, и этот поток речи называют монопьесой. Мутность и невнятность рассказа в таких случаях еще более утверждает уверенность автора в своем новаторстве.

Что бы ни говорили о монодрамах, я все равно считаю, что монопьеса – это чаще всего никакая не пьеса, а просто история, рассказ. Он может быть великолепен, и его можно с успехом исполнить со сцены, но это вовсе не дает основания называть его драмой. Песни или поэмы тоже исполняют со сцены, отчего они не становятся пьесами. Можно, конечно, попытаться придать рассказу видимость пьесы, например, вставить ремарки типа «взволнованно», «вздыхает», «задумывается», «чуть слышно», «делает шаг назад» и прочие указания актеру, по сути режиссерские. Но это не меняет дела: события совершаются не на сцене, о них только рассказывается.

Моноспектакль – это реальность, но это скорее явление театра, а не драматургии. Актер на сцене может выразительно рассказать историю, он может изображать разных персонажей, говорить разными голосами и с разной интонацией, ему можно помочь мизансценами, светом, музыкой, сценографией, кинорядом. Но это уже спектакль, а «монопьеса» остается тем, что она есть, – рассказом.

Разумеется, это утверждение, как и всякое другое, не абсолютно. Бывают исключения, есть рассказы, действительно написанные в жанре монодрамы. Примером тому – некоторые пьесы Кокто, Беккета и других авторов. Можно использовать разговоры с отсутствующими персонажами по телефону, беседы через окно и т. п. Отличие монодрамы от рассказа в том, что центральное событие в ней, «драма», совершается прямо на сцене, а

не вне ее.

Попробуем написать пьесу по-другому.

3. «Скрытый рассказ»

Действующие лица

МАКСИМ

Его ДРУГ

Ресторан. За столиком сидят Максим и его Друг.

ДРУГ. *(Поднимая бокал.)* Ну что, за встречу?

МАКСИМ. За встречу!

Чокаются, пьют.

ДРУГ. Давненько, Максим, мы с тобой не виделись.

МАКСИМ. Да, после университета ни разу.

ДРУГ. Что делать, страна наша велика, а мы с тобой пашем в разных ее концах. Ну, расскажи, как ты это время жил.

МАКСИМ. Да, собственно, и рассказывать нечего. Дом – работа, дом – работа. Больше работа, чем дом. Времени хватает только на кофе и бутерброд.

ДРУГ. Не скромничай. Говорят, ты разбогател и процветаешь.

МАКСИМ. Да, деньги у меня действительно есть, и немалые, но я не олигарх, не взяточник, не состою ни во властных, ни в криминальных структурах (если между ними есть разница). Ты же знаешь, я просто инженер. Специалист в области телекоммуникаций.

ДРУГ. Как же ты сделал себе состояние?

МАКСИМ. *(Пожимая плечами.)* Как ни странно, не спекуляцией, не жульничеством и не воровством. Собственной головой и тяжелым трудом.

ДРУГ. Да, недаром ты учился лучше всех на курсе. Ты заслужил свою удачу.

МАКСИМ. Но сначала пришлось пройти огонь, воду и медные трубы. Деньги мне принесло изобретение, над которым я бился одиннадцать лет. Все эти годы я ужасно бедствовал. Жена, не выдержав нищеты и неопределенности, меня бросила.

ДРУГ. Да, я слышал.

МАКСИМ. Казалось, что надеяться уже не на что, но два года назад ко мне вдруг пришла удача и я получил за созданный мною прибор огромное вознаграждение. Огромное. Хватило бы на всю жизнь.

ДРУГ. И стал кутить по ресторанам и ездить по Европам?

МАКСИМ. Нет, сразу принялся разрабатывать новую идею,

еще более грандиозную. Для этого пришлось создать свою собственную маленькую фирму, или, правильнее сказать, исследовательский центр, вложить в него немалые средства, набрать штат сотрудников. Но прежде я встретил красивую девушку, влюбился, женился и впервые за многие годы почувствовал себя по-настоящему счастливым.

ДРУГ. Вот это уже интереснее. Что за девушка? Небось, такая же умная и серьезная, как ты?

МАКСИМ. Нет, веселая и жизнерадостная. И она очень скрасила мне жизнь. Ведь до этого я долго был совершенно одинок.

ДРУГ. Ну а как твой новый бизнес? Процветает?

МАКСИМ. Должен признаться, что дело пошло куда медленнее, чем я ожидал. Изобретать в одиночку приборы оказалось легче, чем руководить фирмой. Контракты, патенты, справки, проверки, штрафы, чиновники…

ДРУГ. Надо было взять в штат хорошего юриста.

МАКСИМ. Я так и сделал. Мужик оказался очень деловым. Быстрым, хватким, толковым. Мы быстро подружились. Деньги я ему платил немалые, но без него одолеть городских бюрократов было не так-то просто. Я, по своей наивности, даже и не предполагал, что в нашей мэрии сидит столько жуликов и вымогателей.

ДРУГ. Думаешь, только в вашей?

МАКСИМ. Мой адвокат тоже был этим возмущен, и у нас даже возникла идея выдвинуть его в депутаты, а то и в мэры. Хотелось, чтобы в мэрии был хотя бы один честный человек. Я его, конечно, поддержал, дал на это деньги, привлек друзей…

ДРУГ. Чего ты замолчал?

МАКСИМ. Давай сначала выпьем еще по одной.

ДРУГ. Давно пора.

Друзья пьют. Пауза.

Ну, так что же было дальше?

МАКСИМ. *(Помрачнев.)* А дальше было вот что. Увлекшись своими идеями, делами фирмы и политикой, я не сразу заметил, что моя милая женушка мне изменяет. Я так в нее верил, что вообще бы этого не заметил, если бы не донесли добрые люди.

ДРУГ. В таких случаях добрые люди всегда находятся.

МАКСИМ. Это было для меня страшным ударом. Очень страшным…

ДРУГ. А может, это была просто грязная сплетня?

МАКСИМ. Я тоже так сначала подумал и, немного остыв, решил, прежде чем что-то предпринимать, сначала получить

неопровержимые доказательства.

ДРУГ. А как их можно получить? Не нанимать же частных сыщиков.

МАКСИМ. Да, это стыдно и противно. Я не спал три ночи и все же нашел способ.

ДРУГ. Какой?

МАКСИМ. Неважно. Технические подробности объяснять не буду: главное, мне это удалось. Я, как паук, сплел свою сеть, и моя красавица со своим любовником в нее попались. Все оказалось намного хуже, чем я думал.

ДРУГ. Что может быть хуже измены?

МАКСИМ. Выяснилось, что она хотела не просто бросить меня, но и полностью обобрать, и для этого тщательно разработала со своим дружком план. Может быть, я вел себя не очень красиво, устроив ей западню, но время показало, что я действовал правильно. Если бы у нее это получилось, я бы снова стал нищим, исследовательскую группу пришлось бы распустить, а моя идея так и осталась бы нереализованной или кто-нибудь ее бы присвоил.

ДРУГ. И чем же все закончилось?

МАКСИМ. Мы с женой расстались, научный центр удалось сохранить, разработка нового прибора не прекратилась. Вот, собственно, и вся история.

ДРУГ. А кто был ее любовником?

МАКСИМ. Да какая разница? Хватит об этом. Я же сказал тебе вначале: ничего интересного. Все как у всех.

Конец

Комментарии

Такой «диалог», конечно, уже много больше похож на пьесу, чем простой рассказ или «монодрама». Актеры могут сидеть, вставать, ходить, изображать любопытство, удивление и сожаление, курить (обычно если актер не знает, что играть, а пожарные не запрещают, он начинает курить: все лучше, чем стоять столбом) и т. п. Самое главное, они могут вести какой-то эмоционально окрашенный разговор, который внешне выглядит как вполне нормальная пьеса.

Однако у такого метода создания драм есть серьезный недостаток, и он очевиден. Не всякий диалог, даже если его произносят на сцене, есть драма. Подумайте сами: в исходной истории много интересных событий: любовь, расставание, измена,

муки творчества. Ее персонажи терпят неудачи и добиваются успехов, страдают, радуются, предают, интригуют… Но мы-то как раз этих персонажей и перипетий на сцене не видим, а видим только, как сидят два друга и мирно разговаривают. Настоящего действия, конфликта, напряжения между участниками диалога нет, есть только подача информации о том, что происходило где-то когда-то. То есть перед нами тот же рассказ, только замаскированный под драму (и мы даже не знаем, правдив ли этот рассказ). Друг вообще лишен характера, он просто подает реплики, чтобы рассказ был похож на диалог и не выглядел монотонным. Что прикажете играть актерам? Сидеть и пить водку? Надо ли им ради этого выходить на сцену? Стоило ли ради этого писать пьесу? Но автор часто искренне считает, что если в тексте рассказывается о многих событиях и есть диалог, то, значит, он написал пьесу, и в ней много действия. Еще хуже, если персонажи своими рассказами не развивают сюжет, а просто говорят «обо всем и ни о чем», на те или иные темы, может быть, интересные самому автору, но не имеющие отношения к делу и не продвигающие действие.

Такие куски хорошо или плохо замаскированного под пьесу рассказа малыми или большими порциями, с участием двух или нескольких персонажей, вкрапляются почти во все пьесы, он присутствует даже у классиков (но из этого вовсе не значит, что им следует в этом подражать и что рассказом в драме можно злоупотреблять). Если уж рассказ присутствует в драме, он должен не просто нести информацию, но быть драматически и эмоционально насыщен и передавать напряжение между участниками диалога. К сожалению, разговоры вместо действия – беда многих нынешних пьес. Даже изысканный или, наоборот, энергичный «современный» диалог со сленгом и крепкими выражениями не спасет пьесу от статичности и скуки.

Более подробно это было объяснено в главе 3, а нам пора перейти к следующему типу драмы.

4. «Эпизодная пьеса»

Действующие лица
МАКСИМ
ЖАННА, его первая жена
ЛЮДМИЛА, его вторая жена
АНДРЕЙ, адвокат
ГОСТЬ
БУХГАЛТЕР

1) Разрыв

Тесная комнатка в квартире Максима. Максим с паяльником в руках мастерит прибор. Входит Жанна.

ЖАННА. Доброе утро.

МАКСИМ. Доброе утро. У нас есть что-нибудь пожевать? И чашечку бы кофе.

ЖАННА. Насчет пожевать не уверена, а кофе сейчас дам. Но сначала я бы хотела с тобой поговорить.

МАКСИМ. Может, сначала кофе?

ЖАННА. Сначала поговорить.

МАКСИМ. Я слушаю.

ЖАННА. Положи паяльник.

Максим оставляет работу. Пауза.

МАКСИМ. Ну, что же ты молчишь?

ЖАННА. Ты и так знаешь, что я хочу сказать.

МАКСИМ. Догадываюсь.

ЖАННА. Я устала от такой жизни.

МАКСИМ. Я знаю.

ЖАННА. Ты знаешь, но ничего не предпринимаешь.

МАКСИМ. Я работаю с утра до ночи.

ЖАННА. И что толку? Есть нечего, надеть нечего, комнату ты превратил в лабораторию, все завалено какими-то деталями, проводами и черт знает еще чем…

МАКСИМ. Я знаю, тебе трудно, но потерпи еще немного. Моим прибором уже заинтересовались крупные фирмы. Осталось только доделать кое-какие мелочи. Скоро наша жизнь изменится.

ЖАННА. Я слушаю эту сказку уже десять лет. Твое изобретение прекрасно, только почему-то его никто не хочет купить.

МАКСИМ. Не все так просто. Но когда его купят, за него дадут большие деньги.

ЖАННА. Денег у тебя ни больших, ни маленьких никогда не будет. Знаешь, почему? Потому что деньги тебя на самом деле не очень интересуют. Тебе важны твои идеи, сама работа. А я хочу жить. Просто жить, понимаешь?

МАКСИМ. Так что ты предлагаешь?

ЖАННА. Ничего. Я просто от тебя ухожу. Сегодня. Сейчас.

МАКСИМ. И есть к кому?

ЖАННА. А это уж мое дело. Прощай. Кофе согрей себе сам. *(Уходит.)*

2) Гость

Несколько недель спустя. Лаборатория Максима, но уже не в

квартире, а в полутемном подвале. Максим за работой. Входит Гость.

ГОСТЬ. Добрый день. Мы договаривались о встрече.

МАКСИМ. Да, проходите. *(Убирает с табуретки несколько деталей.)* Садитесь, пожалуйста.

ГОСТЬ. *(Оглядывая подвал.)* Я не пойму: вы здесь живете или работаете?

МАКСИМ. И то и другое.

ГОСТЬ. Но ведь это подвал.

МАКСИМ. Ну и что?

ГОСТЬ. Ничего. Я предполагал, что ваш исследовательский центр занимает целый этаж и насчитывает десятки сотрудников.

МАКСИМ. Возможно, когда-нибудь так и будет.

ГОСТЬ. Если позволите, перейдем сразу к делу. Наша корпорация хочет купить ваше изобретение.

МАКСИМ. Откуда вы о нем знаете? Я предлагал его другой фирме.

ГОСТЬ. Да, нашим конкурентам. Но там у нас есть свой человек. Он и сообщил нам все подробности. Включая и цену, которую они хотят вам предложить. Но мы дадим вам больше.

МАКСИМ. Намного?

ГОСТЬ. Намного. Даже больше, чем намного.

МАКСИМ. Почему такая щедрость?

ГОСТЬ. Хотим опередить конкурентов. И не буду скрывать: зачем отдавать им прибыль, которая может быть нашей? Кстати, а над чем вы сейчас работаете? Совершенствуете прибор?

МАКСИМ. Нет… У меня новая идея…

ГОСТЬ. Еще одна?

МАКСИМ. Вообще-то, их много, но одна действительно грандиозная. Настолько, что в одиночку ее не поднять.

ГОСТЬ. Может быть, поступите в нашу корпорацию и мы поможем эту идею реализовать?

МАКСИМ. Звучит заманчиво… Но сначала я хотел бы поработать над ней сам.

ГОСТЬ. Что ж, если мы договоримся сейчас о цене, то у вас хватит средств нанять хоть три десятка людей и разрабатывать что хотите.

МАКСИМ. Над этим стоит подумать.

ГОСТЬ. В делах надо действовать обдуманно, но быстро. Давайте прямо сегодня и заключим контракт.

МАКСИМ. Сегодня?

ГОСТЬ. Почему нет? У вас есть свой адвокат?

МАКСИМ. Адвокат?

ГОСТЬ. По вашему удивленному лицу я вижу, что его у вас нет. Что ж, тогда придется довериться нашим юристам. Согласны?

МАКСИМ. Да, конечно.

ГОСТЬ. Тогда поехали?

МАКСИМ. Поехали.

3) Знакомство

Максим в просторном, светлом, но почти пустом помещении. Невзрачный стол, два стула. У стен стремянки, ведра с краской. Входит Людмила – очень красивая девушка. Одета она в простое дешевое платье, но фигура ее безупречна.

ЛЮДМИЛА. Здравствуйте.

МАКСИМ. *(Несколько озадаченно.)* Здравствуйте.

ЛЮДМИЛА. Извините, я… Говорят, вашей фирме нужна секретарша.

МАКСИМ. Допустим, нужна. Присядьте. Как вас зовут?

ЛЮДМИЛА. Людмила.

МАКСИМ. Скажите, Людмила, а что вы умеете?

ЛЮДМИЛА. *(С искренним удивлением.)* А разве, чтобы быть секретаршей, надо что-то уметь?

МАКСИМ. А в чем, по-вашему, обязанности секретаря?

ЛЮДМИЛА. Ну… Встречать людей. Улыбаться. Говорить по телефону.

МАКСИМ. И что вы будете говорить?

ЛЮДМИЛА. Ну… Типа «он занят», иди «позвоните попозже»…

МАКСИМ. А кроме того, надо владеть компьютером, составлять график встреч, вести деловую переписку и много еще чего.

ЛЮДМИЛА. Ой, а мне это и в голову не приходило! *(Смеется.)* Должно быть, я действительно бестолковая!

МАКСИМ. *(Невольно тоже смеется.)* Просто вы еще очень молоды.

ЛЮДМИЛА. *(Оглядывает комнату.)* А почему здесь так неуютно? Мне говорили, у вас фирма, а тут какой-то развал.

МАКСИМ. Вы же видите: идет ремонт. Мебель пока не доставлена. Да и фирма наша еще не зарегистрирована. А кем вы работали раньше?

ЛЮДМИЛА. Так, ничего особенного. Разносила почту, потом продавщицей в парфюмерном… В общем, ни пришей ни пристегни. *(Снова смеется.)*

МАКСИМ. Вы замужем?

ЛЮДМИЛА. Нет, пока еще не испытала этого счастья.

МАКСИМ. Знаете, Людмила, скажу откровенно: в секретари вы не годитесь. Но позвоните мне как-нибудь на днях. Может быть, я для вас что-то придумаю.

4) В приемной мэра

Приемная мэра. Максим и его адвокат Андрей ждут приема. Максим явно устал от ожидания.

МАКСИМ. Когда же мэр нас наконец примет?

АНДРЕЙ. Успокойтесь, теперь уже скоро наша очередь.

МАКСИМ. Страшно подумать, сколько времени отнимает у нас бюрократия.

АНДРЕЙ. Бездну. Я думаю, если бы вы занимались своими исследованиями, а не ходьбой по инстанциям, вы бы уже стали нобелевским лауреатом.

МАКСИМ. Во всяком случае, исследования продвигались бы намного быстрее.

АНДРЕЙ. Перестаньте нервничать. Я тоже не люблю тратить время впустую. А потому, раз нам поневоле выпала свободная минутка, давайте займемся нашими делами, благо что их накопилось много. *(Вынимает из кейса папку с документами.)* Во-первых, я подготовил контракты.

МАКСИМ. *(Берет документы.)* Что за контракты?

АНДРЕЙ. Разные. Тут и договоры о поставках, и аренда, и прием на работу. Выверена каждая строчка, согласовано с бухгалтерией. Можете спокойно подписывать.

МАКСИМ. *(Подписывая.)* Спасибо. Как я раньше обходился без адвоката?

АНДРЕЙ. *(Доставая другую папку.)* А здесь бумаги поважнее. Мы основательно поработали с юристами из патентной группы. Оказывается, ваша идея, с ее особенностями и приложениями, позволяет получить не пять патентов, как вы предполагали, а по меньшей мере четырнадцать.

МАКСИМ. Прекрасно! Будем патентовать?

АНДРЕЙ. Будем. Но надо еще раз тщательно проверить в юридическом и техническом отношении каждую формулировку, иначе потом ваши исключительные права могут быть нарушены. Попросту говоря, изобретение могут стянуть. Но имейте в виду: подача и регулярная оплата патентов будет стоить многие десятки тысяч. Зато потом они могут принести сотни миллионов.

МАКСИМ. В разработках всегда так: сначала только вкладываешь и тратишь, а прибыли можно и не дождаться.

АНДРЕЙ. Кстати, должен вас упрекнуть. Вы считаете, что первое свое изобретение продали за хорошие деньги, а на самом

деле можно было за него получить раз в пять больше. Жаль, что тогда меня не было рядом с вами.

МАКСИМ. Спасибо за все. Я считаю вас настоящим другом.

АНДРЕЙ. Это мне надо вас благодарить. Быть юрисконсультом вашей фирмы – это большая честь. Благодаря этой работе я вышел на определенный уровень, появились связи, расширился кругозор, возрос авторитет. И самое главное, одно то, что я работаю с таким человеком, как вы, вызывает у людей уважение. Я горжусь дружбой с вами.

МАКСИМ. *(С чувством пожимая руку.)* Спасибо.

АНДРЕЙ. *(Улыбаясь.)* К тому же вы платите мне щедрую зарплату.

МАКСИМ. Не будем об этом… *(Взглянув на часы.)* Когда же этот чиновник соизволит нас принять?

АНДРЕЙ. Расслабьтесь, отдыхайте. Постарайтесь думать о чем-нибудь другом.

АНДРЕЙ. Я привык думать только о деле.

МАКСИМ. Мне кажется, вам, с вашим талантом и размахом работ, не пристало ходить по кабинетам. У меня ведь есть ваша доверенность, и я все мелкие вопросы могу решать сам. А важные будем согласовывать с вами.

МАКСИМ. Хорошая мысль.

МАКСИМ. Вот, например, сейчас: по-вашему, этот мэр так сразу и решит наше дело? Ничего подобного. Скажет, что надо подумать, или что надо изучить вопрос в комиссии, или направит в какой-нибудь отдел, или пошлет на экспертизу, или придумает еще что-нибудь…

АНДРЕЙ. Это уж как водится.

АНДРЕЙ. Чтобы начальник сдвинул дело с места, нужно его, что называется, «заинтересовать».

МАКСИМ. Я знаю. Но всех заинтересовывать – сам без штанов останешься. Нам и так уже пришлось «заинтересовать» пожарную инспекцию, архитектора, санэпидстанцию, полицию, отдел госимущества и бог весть еще кого. Интересно, есть в мэрии хоть один не берущий чиновник?

АНДРЕЙ. Я тоже часто задаю себе тот же вопрос. Поверите ли, иногда самому хочется выдвинуть свою кандидатуру в депутаты.

МАКСИМ. *(Задумчиво.)* Неплохая идея. По крайней мере, тогда в городском совете будет хоть один честный человек.

АНДРЕЙ. Да нет, я пошутил. Это совершенно нереально.

МАКСИМ. Почему?

АНДРЕЙ. Хотя бы потому, что для раскрутки кандидата нужны большие деньги.

МАКСИМ. Ну, мы, я и мои друзья, вас поддержим. Надо

оздоровлять город.

АНДРЕЙ. Вы серьезно?

МАКСИМ. Почему нет? Когда ближайшие выборы?

АНДРЕЙ. Кажется, года через полтора.

МАКСИМ. Вот и прекрасно. Сделаем из вас мэра.

АНДРЕЙ. Ну, на мэра мне еще замахиваться рано, разве что в депутаты. Нельзя же так сразу, с нуля…

МАКСИМ. Бывает, люди с нуля выставляют себя даже в президенты – и ничего, побеждают. Попробуем победить и мы. *(Встает.)* Знаете, что? Я, в самом деле, пойду сейчас домой и проверю патентные заявки прямо сегодня. А вы уж тут разберитесь без меня.

АНДРЕЙ. Хорошо. Всего доброго. Передавайте привет супруге.

МАКСИМ. Людмила сейчас в Ницце.

АНДРЕЙ. Одна? Без вас?

МАКСИМ. Я не смог поехать – дела. А ей захотелось погреться. Я не стал возражать: пусть немного развлечется.

5) Встреча с бухгалтером

Несколько месяцев спустя. В кабинет Максима входит женщина-бухгалтер с пачкой документов в руках.

БУХГАЛТЕР. Разрешите?

МАКСИМ. Входите, входите! Для главного бухгалтера дверь в мой кабинет всегда открыта.

БУХГАЛТЕР. Но сейчас ее лучше закрыть. И поплотнее.

МАКСИМ. Почему такой таинственный тон?

БУХГАЛТЕР. Есть разговор. *(Садится и протягивает Максиму один из документов.)* Скажите, вам знакомо это платежное поручение?

МАКСИМ. *(Бросив взгляд на документ.)* Нет.

БУХГАЛТЕР. Но оно вами подписано.

МАКСИМ. Нам с вами приходится ежедневно подписывать десятки и сотни документов. Может, я в спешке что-то и подмахнул не глядя. Приносят кипу бумаг, ну и… Знаете, как это бывает…

БУХГАЛТЕР. Знаю. Но вы обратили внимание на сумму, которую вами поручено перевести?

МАКСИМ. *(Еще раз проглядывая документ.)* Ого!

БУХГАЛТЕР. В том-то и дело, что ого! Это точно ваша подпись?

МАКСИМ. Моя… Хотя… Не знаю.

БУХГАЛТЕР. В последнее время такого рода платежки стали

приходить от вас довольно часто. Но они были на сравнительно небольшие суммы, и я не хотела беспокоить вас по пустякам. Фирма быстро растет, вам некогда… Но когда я увидела эти цифры, то, прежде чем переводить деньги, решила посоветоваться с вами.

МАКСИМ. Правильно сделали. Мне впредь надо быть внимательнее. А пока надо разобраться, кто и зачем подсунул мне на подпись этот документ. Что вы по этому поводу думаете?

БУХГАЛТЕР. У меня есть подозрение… Вернее, предположение… Вернее, мнение… Не знаю, как сказать…

МАКСИМ. Ну, говорите.

БУХГАЛТЕР. *(Уклончиво.)* Но у меня, право, нет никаких оснований что-либо утверждать…

МАКСИМ. Перестаньте темнить. В чем дело?

БУХГАЛТЕР. Максим, вы мой начальник, я ваш бухгалтер, но мы еще и старые друзья, не так ли?

МАКСИМ. Да, конечно. Зачем эти предисловия?

БУХГАЛТЕР. И как друг я тебе советую… как бы это сказать… Только не сердись…

МАКСИМ. Короче.

БУХГАЛТЕР. Короче, присмотрись внимательнее к поведению твоей жены.

МАКСИМ. *(В шоке.)* Что ты имеешь в виду?

БУХГАЛТЕР. Я выразилась довольно ясно.

МАКСИМ. Ты забываешься. Моя личная жизнь никого не касается.

БУХГАЛТЕР. Я сказала, что я тебе не только бухгалтер, но и друг. С другой стороны, я тебе не только друг, но и бухгалтер. Я отвечаю за денежное благополучие фирмы и за будущее вашего проекта. И, мне кажется, оно находится под угрозой. Да и твое личное благополучие, Максим, тоже.

МАКСИМ. Объясни!

БУХГАЛТЕР. Я и так сказала достаточно.

МАКСИМ. Предъяви доказательства!

БУХГАЛТЕР. У меня нет доказательств. Но поверь, со стороны виднее. А решать и предпринимать можешь только ты. Если захочешь. А теперь снова перейдем на «вы». *(Идет к двери, останавливается.)* Но только действуйте не торопясь и очень осторожно. Вы в опасности. *(Выходит.)*

6) Объяснение

Несколько недель спустя. Просторная, красиво обставленная комната в доме Максима. Он сидит у ноутбука. Входит Людмила в эффектном утреннем пеньюаре.

ЛЮДМИЛА. *(Целуя мужа.)* Привет, дорогой. А ты, как всегда, с самого утра работаешь?

МАКСИМ. Привет. Вообще-то, сейчас уже полдень.

ЛЮДМИЛА. Да? Значит, я, как обычно, немножко заспалась. А ты опять не в настроении? Уже недели две ты какой-то смурной. И работаешь даже больше, чем всегда. Что-нибудь случилось?

МАКСИМ. Нет, все нормально. Просто пришлось реализовать новый проект. Правда, не очень сложный.

ЛЮДМИЛА. Ну, и как? Успешно?

МАКСИМ. Успешно.

ЛЮДМИЛА. Вот и хорошо. Пойду приведу себя в порядок и побегу.

МАКСИМ. Куда опять?

ЛЮДМИЛА. Мне надо съездить в одно место. *(Одеваясь, продолжает разговор с мужем из спальни.)* Какие новости?

МАКСИМ. Все то же. Продолжается городская предвыборная гонка. Опубликован рейтинг кандидатов.

ЛЮДМИЛА. *(Из спальни.)* Ну и каковы шансы у твоего друга?

МАКСИМ. Неплохие. Если ничего не случится, станет депутатом. А там, глядишь, и мэром.

ЛЮДМИЛА. *(Из спальни.)* А что может случиться?

МАКСИМ. *(Пожимая плечами.)* Все что угодно. Политика вещь непредсказуемая.

ЛЮДМИЛА. *(Из спальни.)* Ты его еще финансируешь?

МАКСИМ. В последнее время почти нет.

ЛЮДМИЛА. Напрасно. Если он будет избран, то все с лихвой тебе вернет.

МАКСИМ. Он и так стоит крепко. И все потому, что выбрал простой правильный лозунг: «Моя программа – честность!» Остальные кандидаты дают обещания, говорят о реформах, публикуют длинные скучные программы, а он повторяет только одно слово: «честность». А в наше время, когда все обманывают и воруют, люди истосковались по честности.

Жена кончает одеваться и выходит, нарядная и накрашенная.

ЛЮДМИЛА. Вот я и готова.

МАКСИМ. Ты шикарно выглядишь.

ЛЮДМИЛА. Спасибо.

МАКСИМ. Так куда ты собралась на этот раз?

ЛЮДМИЛА. Сказать честно, мне просто хочется погонять на новой машине. С тех пор как ты мне ее подарил, меня все время тянет покататься. Не знаю, как я жила без нее раньше.

МАКСИМ. Ты очень торопишься?

ЛЮДМИЛА. *(Поколебавшись, кладет телефон, сумочку и ключи на стол и садится.)* Нет, не очень. К тому же я хочу с тобой поговорить.

МАКСИМ. О чем?

ЛЮДМИЛА. Ну… О разном.

МАКСИМ. Что ж, давай поговорим.

Пауза.

ЛЮДМИЛА. Знаешь, я подумала… Машину ты подарил просто чудесную… Но ведь она записана на тебя?

МАКСИМ. На меня конечно. Ведь я ее покупал.

ЛЮДМИЛА. Так, выходит, она не моя?

МАКСИМ. Почему не твоя? Ведь ею пользуешься ты, а не я.

ЛЮДМИЛА. А я бы хотела, чтобы она была по-настоящему моя. И вообще…

МАКСИМ. Что «вообще»?

ЛЮДМИЛА. Почему бы нам с тобой не заключить брачный договор? Говорят, теперь это в моде. Например, в случае развода нам не нужно будет ссориться и торговаться. Что твое – твое, а что мое – мое.

МАКСИМ. Очень разумно. А ты собираешься со мной разводиться?

ЛЮДМИЛА. Нет, конечно, но вдруг ты надумаешь меня бросить? И вообще, мало ли что…

МАКСИМ. Ну, хорошо. И как же ты хочешь делить имущество?

ЛЮДМИЛА. Не знаю… Я думаю, как обычно делят имущество между мужем и женой. Жена получает половину.

МАКСИМ. А что ты понимаешь под нашим имуществом?

ЛЮДМИЛА. Эту квартиру, наш загородный дом, счета в банках… Ну и, конечно, нашу фирму.

МАКСИМ. «Нашу»? Ты считаешь, что фирма – это тоже наше общее имущество?

ЛЮДМИЛА. Так считает мой адвокат.

МАКСИМ. У тебя уже есть свой адвокат?

ЛЮДМИЛА. *(Чуть смешавшись.)* Ну, не то чтобы мой… Просто знакомый адвокат. Я случайно с ним разговорилась, и он мне объяснил.

МАКСИМ. Я не совсем понимаю: мы пока только делим имущество или уже разводимся?

ЛЮДМИЛА. С чего ты взял? Я о разводе не сказала ни слова.

МАКСИМ. Почему же ты тогда так торопишься с разделом? Разве я тебе когда-нибудь в чем-то отказывал?

ЛЮДМИЛА. Я же тебе объяснила: просто мне хочется чувствовать себя независимой. И я вовсе не тороплюсь. Не обязательно делать это прямо сейчас. Можно и завтра. Или сегодня вечером.

МАКСИМ. Скажи, у тебя кто-то есть?

ЛЮДМИЛА. Нет, конечно.

МАКСИМ. Честное слово?

ЛЮДМИЛА. Клянусь тебе. Ты же знаешь, как я тебя люблю. *(Обнимает его.)*

МАКСИМ. Я знаю.

ЛЮДМИЛА. Правда, иногда мне кажется, что мы друг другу не подходим.

МАКСИМ. Вот как?

ЛЮДМИЛА. Ну, подумай сам. Я молодая симпатичная женщина, а ты специалист в этом… как его… в теле-… никак не могу запомнить…

МАКСИМ. В телекоммуникациях.

ЛЮДМИЛА. Да, в телекоммуникациях.

МАКСИМ. Я думаю, нам говорить больше не о чем.

ЛЮДМИЛА. А о разделе имущества?

МАКСИМ. Сходи к нотариусу. Он тебе все объяснит.

ЛЮДМИЛА. Ну и пойду! *(Выходит.)*

7) Свидание любовников

Скамейка в городском саду. Андрей нетерпеливо ждет назначенной им встречи. Ему, однако, не сидится на скамье, он то и дело вскакивает и прохаживается взад-вперед, поглядывая на часы. Появляется Людмила.

АНДРЕЙ. *(Оглянувшись, торопливо целует ее.)* Наконец-то! Ты же знаешь, мне дорога теперь каждая минута. Почему ты опоздала?

ЛЮДМИЛА. Долго не была автобуса.

АНДРЕЙ. Ты разве не на машине?

ЛЮДМИЛА. Нет. Как дела?

АНДРЕЙ. Отлично! Судя по опросам, я уже без пяти минут депутат.

ЛЮДМИЛА. Поздравляю. Зачем ты меня вызвал? Поделиться радостью?

АНДРЕЙ. Какая там радость? Послезавтра выборы, а у меня ни копейки денег. В решающий этап гонки я парализован.

ЛЮДМИЛА. Но осталось-то всего два дня.

АНДРЕЙ. День выборов стоит столько, сколько вся предыдущая кампания. Надо платить за листовки, за транспорт,

активистам, газетам, телевидению, дежурным на участках и черт знает еще кому. Знаешь, что такое выборы? Деньги, деньги и еще раз деньги. А решающий перевод от фирмы еще не поступил. Ты не можешь срочно выяснить, в чем дело?

ЛЮДМИЛА. Нет.

АНДРЕЙ. Но для меня это вопрос жизни и смерти!

ЛЮДМИЛА. Ты для этого меня и позвал?

АНДРЕЙ. *(Пытаясь говорить мягко.)* Нет конечно, не только для этого… Я просто очень соскучился.

ЛЮДМИЛА. *(С едва заметной иронией.)* Ну, тогда обними меня.

АНДРЕЙ. *(Снова оглядываясь.)* Но здесь же люди! Почему ты выбрала такое открытое место? Нас могут увидеть.

ЛЮДМИЛА. Мне теперь все равно.

АНДРЕЙ. Ты должна соблюдать осторожность. Ведь послезавтра выборы.

ЛЮДМИЛА. При чем тут выборы?

АНДРЕЙ. При том, что нам нужны деньги! А достать их можешь только ты – через бухгалтера или через Максима!

ЛЮДМИЛА. Так тебе нужна я или деньги?

АНДРЕЙ. *(Снова взяв себя в руки и сменив тон.)* Конечно, ты… Но деньги тоже нужны. Я тебя очень прошу… Вот победим на выборах, расплатимся с долгами и тогда…

ЛЮДМИЛА. Что тогда?

АНДРЕЙ. Ну… Тогда обсудим наши личные планы.

ЛЮДМИЛА. И ты на мне женишься?

АНДРЕЙ. Да, конечно… Но, во-первых, как ты знаешь, я женат. Во-вторых, дети… В-третьих, мое новое общественное положение…

ЛЮДМИЛА. *(Прерывая.)* Можешь не продолжать. Короче, не женишься.

АНДРЕЙ. Нет, ты не думай, я не против. Но только решать это надо не сегодня и не завтра. Сначала надо выиграть выборы. Вытащи из Максима деньги, и у нас все с тобой будет чудесно.

ЛЮДМИЛА. Не могу.

АНДРЕЙ. Но почему?

ЛЮДМИЛА. Не могу, и все.

Андрей явно теряет к встрече интерес.

АНДРЕЙ. Тогда извини, мне пора. *(Бросает взгляд на часы.)* У меня еще сегодня совещание в штабе, недописанная статья, три выступления в разных местах и диспут по телевизору.

ЛЮДМИЛА. С лозунгом «Моя программа – честность!»

АНДРЕЙ. Естественно.

Андрей хочет уйти, Людмила удерживает его за руку.

ЛЮДМИЛА. А если я достану деньги?

АНДРЕЙ. *(Оживляясь.)* Правда, достанешь? Сегодня? Сколько?

ЛЮДМИЛА. Нисколько. Пошутила. Беги. На совещание, на телевидение, к своей жене – куда хочешь.

АНДРЕЙ. *(Зло.)* Ты пришла сюда надо мной издеваться?

ЛЮДМИЛА. Нет, просто на тебя посмотреть. И окончательно убедиться, что тебе от меня нужны только деньги.

АНДРЕЙ. А ты что – любви захотела? Замуж собралась? Можно подумать, сама в меня так уж влюблена. Да и вообще, кто ты такая, чтобы выходить за меня замуж?

ЛЮДМИЛА. Я красивая женщина, этого достаточно.

АНДРЕЙ. Извини меня, но быть просто пикантной длинноногой девкой недостаточно, чтобы стать женой мэра. Таких приглашают в баню, а не в загс.

ЛЮДМИЛА. Уже не себя ли ты считаешь будущим мэром?

АНДРЕЙ. А почему нет? У меня есть все шансы.

ЛЮДМИЛА. Тогда слушай. У тебя никаких шансов. Я вовсе и не собиралась брать в мужья женатого неудачника, да еще с выводком детей. Полюбовалась тобой во всей красе и хватит. И вот тебе мой совет: снимай сегодня же, сейчас же свою кандидатуру и затаись где-нибудь поглубже. А еще лучше, беги отсюда, а то, неровен час, и в тюрьму загремишь. И меня заодно туда затянешь.

АНДРЕЙ. *(Оторопев.)* Но что случилось?

ЛЮДМИЛА. Беги, тебе говорят!

АНДРЕЙ. Но почему?

ЛЮДМИЛА. Потому что Максим все знает. И если захочет, он нас уничтожит.

Конец

Комментарии

Это уже настоящая пьеса (напоминаю – сейчас мы говорим не о качестве драматургии, а о принципах драмосложения). Исходная история представлена в ней в виде цепочки эпизодов, отделенных друг от друга временем и пространством (конечно, не обязательно давать эпизодам заголовки и нумеровать их: изменение места и времени действия достаточно указать лишь ремарками). Такие свободно построенные пьесы называют иногда драмами шекспировского типа. Конструировать пьесу эпизодами из

исходного рассказа относительно просто.

Все основные герои появились на сцене, мы их видим и слышим, можем сами составить о них мнение. Представлены узловые события истории и развитие ее во времени (а передать протяженность событий драме особенно трудно, потому что счет времени в ней идет на минуты). Задача драматурга – с предельной тщательностью выбрать для показа ключевые и самые выигрышные в театральном отношении отрезки из жизни своих героев. Все неважное должно быть отсечено.

При одном и том же сюжете пьеса может состоять из совершенно разных картин и включать разных персонажей. Например, в нашем случае можно добавить в получившуюся пьесу картину свадьбы Людмилы и Максима. Это будет очень выигрышная для театра сцена: счастливый жених, красавица невеста, роскошные платья и костюмы гостей, бал, музыка, танцы (столь любимые ныне режиссерами драмтеатра), нарядное оформление праздника.

Просится в пьесу и первое интимное свидание Людмилы со своим любовником: сейчас ни один спектакль в приличном театре не обходится без сексуальных сцен.

Можно добавить картину бурной деятельности выборного штаба Андрея с ее всевозможными уловками, ухищрениями, комбинациями, подкупами, обманами избирателя и пр.

И наоборот: можно убрать сцену с бухгалтером, потому что ее легко заменить просто упоминанием об измене и подлоге. Эпизоды ухода первой жены и прихода Гостя из корпорации можно объединить в одну сцену. Это будет даже динамичнее и эффектнее: жена покидает мужа, а через десять минут ему предлагают миллионы, в которые уже никто не верил.

Возможны и другие варианты.

Пожалуй, в определении зрительного ряда, в отборе тех событий, которые будут показываться и играться на самой сцене, а не излагаться в рассказах, и состоит искусство драматурга.

У пьес со свободной конструкцией немало достоинств, но есть и серьезные недостатки (особенно если неумело пользоваться той свободой, которую дает эпизодная структура: шекспировская свобода еще не означает шекспировского уровня).

В нашем случае, например, ни одна сцена не имеет настоящего развития (правда, не будем забывать, что данная короткая пьеса – лишь образец, модель для изучения). Эпизодов много, не остается времени и возможности очертить характеры участников диалога. Персонажей, кстати, больше, чем нужно, некоторые из них появляются лишь в одной сцене и никак не связаны с другими

героями, они просто выпадают из действия. Мы не знаем, например, что из себя представляют Жанна, Гость, Бухгалтер. Да и о характере главного героя мы не можем сказать ничего, кроме того, что он трудоголик. Действие, послушно следуя «истории», без особой нужды, ради одного лишь правдоподобия, непомерно растягивается во времени и суетливо переносится с одного места в другое, сбивая с толку зрителя и создавая театру ненужные технические трудности. Конечно, можно более тщательно разработать каждый эпизод, выпуклее очертить характеры персонажей, но это может только запутать зрителя, если мы не свяжем всех героев и все события единством темы, а не будем стараться в одной пьесе рассказать обо всем на свете.

В этом варианте пьесы всего семь эпизодов и шесть персонажей, она достаточно легка для восприятия. Но нередко авторы дробят свою пьесу на десятки мелких кусочков, не связанных между собой единством темы, места и времени. Чрезмерная разорванность на куски, вызванная погоней за правдоподобием, нарушает цельность драмы и отрицательно сказывается на ее качестве. Более того, иногда авторы без особой нужды совершают такие скачки действия из одного времени и места в другое намеренно.

В самой эпизодности драмы нет криминала. Теоретически ничто не препятствует драматургу изменять время и место действия столько раз, сколько ему угодно; однако он должен доказать свое право на это. Ведь перенос действия из одной пространственно-временной точки в другую – это не просто механическая операция помещения героев в правдоподобную среду, а способ конструирования драмы и развития действия, часть создания образной системы. Время и пространство имеют в драме прежде всего игровое значение, они должны быть действующими, участвовать в движении сюжета и реализации замысла, создавать атмосферу, помогать актерам создавать образы и сами быть образами. Природа, интерьер, мебель, вещи, шум ветра, звон часов – все действует у хорошего драматурга. Драма не может и, главное, не должна подражать рассказу в его свободном обращении со временем и пространством. Неоправданное нарушение цельности и организованности драмы может лишь отнять у нее художественные достоинства, не приблизив к жизненной правде.

Сама наша пьеса в этом варианте, если взглянуть на нее шире, так и осталась «историей», повествованием, биографией, цепью протяженных разнородных событий: длительная работа над изобретением, конфликт и расставание с первой женой, долгожданный успех, новая женитьба, создание и расцвет фирмы, дружба с адвокатом, вовлечение в политическую жизнь города,

измена второй жены, измена друга… Слишком много всего, всему уделено почти равное внимание – так о чем же, собственно, пьеса? О любви? Измене? Предательстве? О проблемах брака и развода? О том, что надо более тщательно выбирать себе спутника жизни? О бюрократах и казнокрадах? О радости творчества? О пути к успеху? О том, что чрезмерное увлечение работой губит семейное счастье? Нет цельной темы, цельной идеи, цельного конфликта – короче, нет единства действия. В этом главная беда пьесы. В ней нет хорошо заведенной пружины, толкающей действие вперед. Развитие идет скорее во времени, чем в нарастании конфликта.

Истории такого типа более подходят для сценария (ведь киносценарий по своей сущности стоит где-то посередине между драмой и повествованием, но ближе к последнему).

Однако нельзя превращать комментарии в книгу о драматургии, тем более что она у меня уже написана. Рассмотрим следующий вариант драмы.

5. «Единое действие»

Действующие лица:
МАКСИМ
ЛЮДМИЛА, его жена
Может быть задействован еще один персонаж – виртуальный.

Комната в доме Максима и Людмилы. Максим в наушниках работает у компьютера. Входит Людмила – молодая красивая женщина в роскошном утреннем пеньюаре.

ЛЮДМИЛА. *(Целуя Максима.)* Привет, дорогой. А ты, как всегда, с самого утра работаешь?

МАКСИМ. Привет. Вообще-то, сейчас уже полдень.

ЛЮДМИЛА. Да? Значит, я, как обычно, немножко заспалась. Пойду приведу себя в порядок.

МАКСИМ. Сделать тебе завтрак?

ЛЮДМИЛА. Нет, я только выпью кофе и побегу.

МАКСИМ. Куда опять?

ЛЮДМИЛА. Мне надо съездить в одно место. Но сначала я должна позвонить.

Людмила выходит. Максим, так и не сняв наушники, начинает готовить кофе. Людмила, одеваясь, продолжает разговор с мужем из спальни.

Какие новости?

МАКСИМ. Все то же. Продолжается городская предвыборная

гонка. Опубликован рейтинг кандидатов.

ЛЮДМИЛА. *(Из спальни.)* Ну и каковы шансы у твоего друга?

МАКСИМ. Неплохие. Если ничего не случится, станет депутатом. А там, глядишь, и мэром.

ЛЮДМИЛА. *(Из спальни.)* А что может случиться?

МАКСИМ. *(Пожимая плечами.)* Все что угодно. Политика – вещь непредсказуемая.

ЛЮДМИЛА. *(Из спальни.)* Ты его еще финансируешь?

МАКСИМ. В последнее время почти нет.

ЛЮДМИЛА. Напрасно. Если его выберут, то он все с лихвой тебе вернет. И вообще будет тебе полезен. Раз уж начал ему помогать, так поддерживай до конца.

МАКСИМ. Он и так стоит крепко. И все потому, что выбрал простой правильный лозунг: «Моя программа – честность!» Остальные кандидаты дают обещания, говорят о реформах, публикуют длинные скучные программы, а он повторяет только одно слово: «честность». А в наше время, когда все обманывают и воруют, люди истосковались по честности.

Людмила заканчивает одеваться и выходит, нарядная и накрашенная.

ЛЮДМИЛА. Вот я и готова.

МАКСИМ. *(Ставит на стол чашку с дымящимся кофе.)* Садись, пей.

ЛЮДМИЛА. Спасибо. *(Пьет кофе.)*

МАКСИМ. Ты шикарно выглядишь.

ЛЮДМИЛА. Спасибо.

МАКСИМ. Так куда ты собралась на этот раз?

ЛЮДМИЛА. Сказать честно, мне просто хочется погонять на новой машине. С тех пор как ты мне ее подарил, меня все время тянет покататься. Не знаю, как я жила без нее до сих пор.

МАКСИМ. У тебя и раньше была машина.

ЛЮДМИЛА. Разве можно сравнить эту машину с прежней? В этой я чувствую себя королевой. Роскошный джип, такой, о котором я мечтала: просторный, мощный, красивый, удобный. Мягкие сиденья, тонированные стекла, занавески… Ты все предусмотрел. Просто дом на колесах. Я везде хвастаюсь и всем говорю, что это твой подарок. И все умирают от зависти.

МАКСИМ. Уже всем показала?

ЛЮДМИЛА. Нет, конечно. Да и прошло-то всего две недели. Вот и хочется поездить. Спасибо тебе еще раз. *(Подходит к нему и горячо целует.)*

МАКСИМ. Пустяки. Хочешь, прокатимся вместе? Поедем за город, посидим где-нибудь в ресторане…

ЛЮДМИЛА. Не хочу тебя отвлекать. Ты ведь, наверное, как всегда, очень занят?

МАКСИМ. Нет, не очень… Правда, у меня назначена встреча, но можно ее перенести.

ЛЮДМИЛА. Не стоит из-за меня откладывать дела. Да я и отлучусь совсем ненадолго. *(Целуя мужа.)* Ну, я пошла. До скорого.

МАКСИМ. Пока.

Людмила наскоро подкрашивает губы, достает из сумочки ключ от машины и уходит, однако скоро возвращается.

ЛЮДМИЛА. Забыла телефон. *(Ищет и находит свой телефон.)* Я поехала.

МАКСИМ. Будь осторожна. Когда едешь на большой мощной машине, забываешь об опасности. Появляется обманчивое пьянящее чувство свободы.

ЛЮДМИЛА. Разве это плохо – чувство свободы?

МАКСИМ. Это прекрасно. Но оно должно быть связано с осознанием ответственности, чего как раз людям обычно не хватает.

ЛЮДМИЛА. Извини, но ты бываешь иногда немножко нудным.

МАКСИМ. Я знаю. Прости.

ЛЮДМИЛА. *(Еще раз целуя мужа.)* До скорого.

МАКСИМ. Пока.

Людмила приветственно машет рукой мужу и торопливо уходит, набирая номер на клавишах телефона. Оставшись один, Максим подходит к компьютеру, надевает наушники и, оперируя мышью и клавиатурой, выбирает нужную программу и внимательно слушает. Возвращается Людмила. Выражение ее лица изменилось, стало серьезным. Максим снимает наушники.

Ты уже съездила? Так быстро?

ЛЮДМИЛА. Я не поехала.

МАКСИМ. Почему?

ЛЮДМИЛА. Передумала. *(Кладет телефон, сумочку и ключи на стол и садится.)* Кроме того, мне надо с тобой поговорить.

МАКСИМ. О чем?

ЛЮДМИЛА. Ну… О разном.

МАКСИМ. Разговор будет долгий?

ЛЮДМИЛА. Не знаю. Думаю, не очень.

МАКСИМ. Что ж, давай поговорим.

Пауза.

ЛЮДМИЛА. Знаешь, я подумала… Машину ты подарил просто чудесную… Но ведь она записана на тебя?

МАКСИМ. На меня, конечно. Ведь я ее покупал.

ЛЮДМИЛА. Так, выходит, она не моя?

МАКСИМ. Почему не твоя? Ведь ею пользуешься ты, а не я.

ЛЮДМИЛА. А я бы хотела, чтобы она была по-настоящему моя. И вообще…

МАКСИМ. Что «вообще»?

ЛЮДМИЛА. Почему бы нам с тобой не заключить брачный договор? Говорят, теперь это в моде.

МАКСИМ. Я за модой не слежу. Какой ты хочешь договор?

ЛЮДМИЛА. Это такой документ… Типа раздела имущества. В нем будет расписано, кому из нас что принадлежит.

МАКСИМ. Зачем тебе это нужно? Тебе чего-нибудь не хватает?

ЛЮДМИЛА. Нет, но… Например, в случае развода нам не нужно будет ссориться и торговаться. Что твое – твое, а что мое – мое.

МАКСИМ. Очень разумно. А ты собираешься со мной разводиться?

ЛЮДМИЛА. Нет конечно, но вдруг ты надумаешь меня бросить? И вообще, мало ли что…

МАКСИМ. Ну, хорошо. И как же ты хочешь делить имущество?

ЛЮДМИЛА. Не знаю… Я думаю, как обычно делят имущество между мужем и женой.

МАКСИМ. А как обычно они его делят?

ЛЮДМИЛА. По справедливости.

МАКСИМ. По справедливости – это как?

ЛЮДМИЛА. Жена получает половину.

МАКСИМ. Половину чего?

ЛЮДМИЛА. Половину имущества.

МАКСИМ. Половину того, что они вместе нажили, или половину всего?

ЛЮДМИЛА. А это разве не одно и то же?

МАКСИМ. Не всегда. Что, например, мы с тобой нажили вместе?

ЛЮДМИЛА. Все.

МАКСИМ. А что конкретно ты понимаешь под этим «все»?

ЛЮДМИЛА. Все – это все.

МАКСИМ. Например?

ЛЮДМИЛА. Например, эта квартира, загородный дом, счета в банках… Ну и конечно, наша фирма.

МАКСИМ. «Наша»? Фирма – это тоже наше общее имущество?

ЛЮДМИЛА. Конечно.

МАКСИМ. И квартира?

ЛЮДМИЛА. И квартира.

МАКСИМ. Ты считаешь, что мы вместе ее заработали?

ЛЮДМИЛА. Да.

МАКСИМ. Я купил ее всего через неделю после нашей свадьбы.

ЛЮДМИЛА. Мой адвокат говорит, что это не имеет значения. Главное – что после регистрации брака. Хоть на другой день.

МАКСИМ. У тебя уже есть свой адвокат?

ЛЮДМИЛА. *(Чуть смешавшись.)* Ну, не то чтобы мой… Просто знакомый адвокат. Я случайно с ним разговорилась, и он мне объяснил.

МАКСИМ. Ты, видимо, не совсем ясно себе представляешь, как заработано наше имущество. Я не олигарх и не взяточник, а просто инженер. Ты же знаешь, я сделал себе состояние тяжелым трудом и головой, а не спекуляцией, жульничеством или воровством. Деньги мне принесло изобретение, над которым я бился одиннадцать лет. Эти одиннадцать лет я бедствовал и голодал. Первая жена, не выдержав нищеты и неопределенности, меня бросила. И только два года назад, незадолго до нашей свадьбы, ко мне пришла удача и я получил за свое изобретение большие деньги. Но они нажиты не за последние два года, а за одиннадцать лет работы перед тем.

ЛЮДМИЛА. Это не имеет значения. Мой адвокат говорит, что раз квартира, дом и фирма официально приобретены после регистрации брака, значит, все общее.

МАКСИМ. Ага, значит, у тебя все-таки есть свой адвокат.

ЛЮДМИЛА. Ну, есть. Иметь своего адвоката не преступление.

МАКСИМ. Моя фирма сейчас работает над новым прибором. На его разработку взяты в кредит огромные суммы, и конца пока не видно. Если ты заберешь из фирмы половину капитала, она или лопнет, или перейдет в другие руки. Я буду разорен. Дело всей моей жизни пойдет насмарку.

ЛЮДМИЛА. Когда ты закончишь этот свой новый прибор?

МАКСИМ. Не знаю. Может быть, никогда. Пока я только трачу на него деньги, но ничего не получаю. В таких делах результат предсказать трудно.

ЛЮДМИЛА. Вот видишь?

МАКСИМ. Что «видишь»?

ЛЮДМИЛА. А то, что ты опять можешь разориться. Тебя это не волнует, для тебя главное в жизни – работа, а для меня уверенность в благополучии очень важна. Так что лучше разделить имущество сейчас.

МАКСИМ. *(Помолчав.)* Ну что ж, давай делить. Значит, ты все-таки хочешь половину?

ЛЮДМИЛА. Да.

МАКСИМ. И больше ничего?

ЛЮДМИЛА. Ну, и драгоценности. Адвокат сказал, что украшения, меха, одежда и все такое – это мое личное имущество. Оно не делится.

МАКСИМ. Но драгоценности, которые я тебе подарил, стоят очень большие деньги.

ЛЮДМИЛА. Но они же мои. И еще джип. Ты мне тоже его подарил.

МАКСИМ. Я не совсем понимаю: мы пока только делим имущество или уже разводимся?

ЛЮДМИЛА. С чего ты взял? Я о разводе не сказала ни слова.

МАКСИМ. Почему же ты тогда так торопишься с разделом? Разве я тебе когда-нибудь в чем-то отказывал?

ЛЮДМИЛА. Я же тебе объяснила: просто мне хочется чувствовать себя независимой. И я вовсе не тороплюсь. Не обязательно делать это прямо сейчас. Можно и завтра. Или сегодня вечером.

МАКСИМ. А может, существует еще какая-то причина твоей торопливости?

ЛЮДМИЛА. Нет. Какая может быть такая причина?

МАКСИМ. Скажи, у тебя кто-то есть?

ЛЮДМИЛА. Нет, конечно.

МАКСИМ. Честное слово?

ЛЮДМИЛА. Клянусь тебе. Ты же знаешь, как я тебя люблю. *(Обнимает его.)*

МАКСИМ. Я знаю.

ЛЮДМИЛА. Правда, иногда мне кажется, что мы друг другу не подходим.

МАКСИМ. Вот как?

ЛЮДМИЛА. Ну, подумай сам. Я молодая симпатичная женщина, а ты специалист в этом… как его… в теле-… никак не могу запомнить…

МАКСИМ. В телекоммуникациях.

ЛЮДМИЛА. Да, в телекоммуникациях. Все время забываю, что это такое.

МАКСИМ. Это передача информации на расстоянии с помощью электронного оборудования.

ЛЮДМИЛА. Ну вот, видишь, как это скучно. А ты ничем, кроме этого, не интересуешься. Мне с тобой было хорошо, но я хочу большего.

МАКСИМ. Было хорошо или просто хорошо?

ЛЮДМИЛА. Не цепляйся к словам.

МАКСИМ. И чего же большего ты хочешь?

ЛЮДМИЛА. Ну… Не знаю. Чего-то другого.

МАКСИМ. Попросту говоря, ты все-таки хочешь развестись.

ЛЮДМИЛА. Может быть.

МАКСИМ. Но ты ведь только что сказала, что меня любишь.

ЛЮДМИЛА. Любовь – это одно, а брак – это другое.

МАКСИМ. А может, ты любишь не меня?

ЛЮДМИЛА. Я с тобой начала разговор не про любовь, а про раздел имущества.

МАКСИМ. Хорошо. Вернемся к этой теме. Значит, на меньшее, чем половина с лишним, ты не согласна.

ЛЮДМИЛА. Я тебе уже все сказала.

МАКСИМ. Наше совместное наживание имущества заключалось в том, что я зарабатывал, а ты тратила. Ведь ты не работала, дом не вела, детей у нас нет.

ЛЮДМИЛА. Чего ты от меня хочешь?

МАКСИМ. Согласись на более скромную долю, и я тебя хорошо обеспечу.

ЛЮДМИЛА. Я и так буду обеспечена.

МАКСИМ. Это жестоко.

ЛЮДМИЛА. Я просто защищаю свои интересы.

МАКСИМ. Ты ставишь меня в безвыходное положение. Подумай хорошенько. Как бы потом не пожалеть.

ЛЮДМИЛА. О чем мне жалеть?

МАКСИМ. Это твое последнее слово?

Людмила молчит.

Хорошо. Прекратим этот спор. Давай лучше для снятия напряжения посмотрим фильм.

ЛЮДМИЛА. Чего вдруг?

МАКСИМ. Я хочу на его примере объяснить тебе, что такое телекоммуникации.

ЛЮДМИЛА. Нашел время смотреть фильмы, да еще про телекоммуникации. Не хочу.

МАКСИМ. Это лучше, чем вести разговоры о дележе.

ЛЮДМИЛА. Я же сказала, что это смертельно скучно.

МАКСИМ. Поверь, это будет очень интересно.

ЛЮДМИЛА. Не для меня.

МАКСИМ. Не все же в жизни сводится лишь к «скучно» или «не скучно». Человек живет не только для веселья.

ЛЮДМИЛА. Ну, раз уж мы живем один раз, то лучше жить весело, чем скучно. А ты этого как раз не понимаешь.

МАКСИМ. Я записал этот фильм специально для тебя. Он у

меня в компьютере, но можно показать его и через телевизор. Крупным планом будет еще интереснее.

ЛЮДМИЛА. Не хочу.

МАКСИМ. Посмотри хотя бы пять минут.

ЛЮДМИЛА. Не буду. И я тороплюсь.

МАКСИМ. А я все-таки включу.

Максим включает компьютер и телевизор. Людмила берет свою сумку, ключи и телефон и направляется к выходу, однако, услышав первые реплики диалога по телевизору, останавливается. Вначале экран телевизора пуст, слышны только голоса.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. А это не будет с твоей стороны слишком рискованный шаг?

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Я развода не боюсь. Он человек богатый, выложит солидный куш, и после раздела имущества я буду обеспечена на всю жизнь.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Но если ты останешься с ним, ты тоже будешь обеспечена.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. А это неизвестно. Если он разорится, я останусь с ним у разбитого корыта. А так мое останется при мне. И вообще, как ни странно, он человек непрактичный.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Я знаю. Он мог получить за свое изобретение сотни миллионов, а получил раз в десять меньше. Но тоже достаточно.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. В любом случае, все, что я смогу при разводе у него отобрать, я вырву, можешь в этом не сомневаться. Ты ведь сам меня научил, как надо действовать. Кстати, ты уверен, что закон будет на моей стороне?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Закон всегда на стороне женщин. Это идет еще от прошлых веков, когда женщины не работали и были зависимы от мужа. Теперь времена изменились, но все равно при разводе их считают беспомощными, несчастными, обманутыми и брошенными.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Вот и хорошо.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Тебе не жалко будет с ним расставаться?

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Не особенно. Он всегда был для меня лишь ступенькой к чему-то большему.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. И все же не стоит торопиться. Он нам может еще пригодиться.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Зачем? Обойдемся теперь и без него. Ты уже без пяти минут депутат.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Предвыборная кампания еще не кончилась, конкуренты догоняют, и мне позарез нужны на финише деньги. Без денег выборы не выигрывают. Постарайся на

него повлиять.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Не беспокойся, мы высосем из него все, что можно.

ЛЮДМИЛА. Останови! Останови сейчас же!

Максим останавливает воспроизведение файла.

ЛЮДМИЛА. Как у тебя появилась эта запись?

МАКСИМ. С помощью телекоммуникации. Ну как, не скучно?

ЛЮДМИЛА. *(Овладев собой.)* Скучно. Обещал показать кино, а сам прокручиваешь чьи-то незнакомые голоса.

МАКСИМ. Хочешь кино? Сейчас будет. Сядь спокойно и смотри.

Максим включает компьютер и телевизор. В зависимости от характера постановки, телевизор может быть повернут так, что зрители могут или видеть, что происходит на экране, или только слышать звуковую дорожку.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Как ты думаешь, он нас подозревает?

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Нет. Он же простофиля. Разве он подарил бы мне такую машину, если бы о чем-то догадывался?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Будь осторожна. У него не должно быть ни малейших подозрений. Особенно теперь, до выборов.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Перестань без конца говорить о выборах. Лучше обними меня. У нас и так мало времени. Ну, чего ты медлишь?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. У меня такое ощущение, что мы на виду.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Не беспокойся, у этой машины такие стекла, что снаружи ничего не видно. К тому же есть занавески. Как раз то, что нам нужно, а то почти негде было встречаться. Приходилось уезжать за сто километров.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Какая у тебя мягкая кожа…

Слышатся звуки поцелуев, стоны, вздохи.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. А здесь удобно, правда?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Да, не хуже, чем в постели.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Даже интереснее.

МАКСИМ. Хочешь смотреть дальше?

ЛЮДМИЛА. Нет. Это мерзко.

МАКСИМ. Да, это мерзко. *(Останавливает показ.)*

ЛЮДМИЛА. Как ты это сделал?

МАКСИМ. Очень просто. В джипе установлено четыре видеокамеры. Они снимали вашу любовь со всех четырех сторон,

и запись транслировалась мне на компьютер. Что называется, онлайн.

ЛЮДМИЛА. И тебе не стыдно было это записывать?

МАКСИМ. А тебе не стыдно было это делать?

ЛЮДМИЛА. Ты порядочный мерзавец.

МАКСИМ. Я знал, что ты это скажешь. Обычный ход: сделать подлость и возмущаться, когда тебя ткнут в нее носом.

ЛЮДМИЛА. Все равно, это не по-мужски.

МАКСИМ. А твой адвокат поступает по-мужски? Я считал его другом, сделал его юрисконсультом своей фирмы, дал ему хорошую зарплату, помог ему выставить свою кандидатуру на выборах. А в благодарность он спит с моей женой и одновременно учит ее выгодно разводиться и выкачивать из меня деньги.

ЛЮДМИЛА. Отнесись к этому проще. Тебе кажется, что произошла катастрофа, а у нас с ним любовью и не пахнет. Это ведь ничто, просто легкое увлечение.

МАКСИМ. Для тебя это ничто, а для меня… Я любил тебя. Окружил тебя заботой. Ничего для тебя не жалел. Когда мне сказали, что ты меня обманываешь, я не поверил. Решил убедиться сам. И вот убедился.

ЛЮДМИЛА. Да, я поступила глупо и некрасиво, но ты ведь знаешь: мы, женщины, в отличие от мужчин, руководствуемся минутными эмоциями, а не разумом.

МАКСИМ. Возможно. Но при этом женщины еще и очень практичны. Куда практичнее мужчин.

ЛЮДМИЛА. Что же меня теперь ждет?

МАКСИМ. Счастье с твоим бывшим любовником.

ЛЮДМИЛА. Почему с «бывшим»?

МАКСИМ. Потому что теперь он будет твоим не любовником, а мужем.

ЛЮДМИЛА. Это невозможно.

МАКСИМ. Почему? Переместитесь из машины в постель. Гораздо удобнее.

ЛЮДМИЛА. Он женат, и у него трое детей.

МАКСИМ. Разведется.

ЛЮДМИЛА. Это невозможно.

МАКСИМ. Почему? Мы же с тобой разводимся.

ЛЮДМИЛА. А мы с тобой разводимся?

МАКСИМ. Конечно. А ты считаешь, что нет? Ты ведь сама этого хотела. Расстанешься с таким непрактичным простофилей, как я.

ЛЮДМИЛА. Это жестоко.

МАКСИМ. Другого варианта, к сожалению, нет.

ЛЮДМИЛА. А как мы будем делить имущество?

МАКСИМ. По справедливости.

ЛЮДМИЛА. *(Подумав, снова обретает самоуверенность.)* Если уж на то пошло, для раздела имущества не имеет значения, кто виноват, а кто нет. Все равно оно будет разделено по закону. Да и что такое вина? Я скажу в суде, что ты меня не удовлетворял, вот и все. Тогда получится, что виноват ты, а не я.

МАКСИМ. Но ведь это неправда.

ЛЮДМИЛА. А кому в суде нужна правда?

МАКСИМ. Я смотрю, ты неисправима.

ЛЮДМИЛА. Если ты хочешь использовать эту запись, чтобы меня шантажировать, то на это не рассчитывай. Я скажу в суде, что это монтаж, подделка. Да я уверена, что суд вообще не примет этот ролик во внимание.

МАКСИМ. Успокойся. Я вовсе не собираюсь представлять его в суд. Я просто помещу его в интернете, и сотни тысяч человек будут любоваться твоими раскинутыми ляжками и усердно работающим потным адвокатом между ними. Честным адвокатом, который обещает стать честным депутатом.

ЛЮДМИЛА. Ты в самом деле сделаешь это?

МАКСИМ. Почему нет?

ЛЮДМИЛА. *(После некоторого размышления.)* Хорошо. Помещай свое видео куда угодно. В конце концов, что такого, если люди увидят, что я занималась сексом? Все этим занимаются. Или ты считаешь, из-за какого-то кино я откажусь от своих миллионов? От этого дома? Не дождешься. Пусть смотрят. Подумаешь, очередной порнофильм. Теперь этим никого не удивишь.

МАКСИМ. Я думаю, избиратели все-таки удивятся, увидев воплощенную честность без штанов.

ЛЮДМИЛА. Этот ролик только поднимет его популярность. Мужчинам такие приключения нравятся. Да и женщинам тоже.

МАКСИМ. Для жены твоего адвоката это тоже будет сюрприз.

ЛЮДМИЛА. Пускай. Мне на нее плевать.

МАКСИМ. А на него?

ЛЮДМИЛА. В конце концов, и на него тоже.

МАКСИМ. Ну что ж, раз тебе такие ролики нравятся, посмотрим еще один отрывок. *(Включает запись.)*

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Мне надо ехать на митинг. Давай одеваться. Если бы ты знала, как мне надоели эти идиоты избиратели.

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Они от тебя не отстанут и после выборов.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. После выборов я захлопну перед ними дверь. Это быдло будет мне только мешать. Как сказал один мудрый человек, «администрация должна быть отделена от

народа: это лучше для администрации и лучше для народа».

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Сначала надо выиграть выборы.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. А для этого нужны деньги. Кстати, я дал тебе документ, по которому фирма должна заплатить мне как бы гонорар за мои юридические услуги. Муж подписал его?

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Нет.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Нет?

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Не волнуйся. Я подписала его сама. За эти годы я научилась хорошо подделывать его подпись. Бухгалтер принял документ и сказал, что фирма переведет деньги.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Бухгалтер не удивился?

ГОЛОС ЛЮДМИЛЫ. Нет. Тебе ведь и раньше переводили гонорары, только не такие большие. Пока у мужа есть средства, возьмем от него как можно больше. Остальное я отберу при разводе.

МАКСИМ. *(Останавливая видео.)* Ладно, развлеклись – и хватит. Вернемся к разговору о дележе имущества.

ЛЮДМИЛА. Да я, собственно, и не настаиваю. Успеется.

МАКСИМ. Успеется, конечно. Но и откладывать тоже ни к чему. Ты же сама хотела делить все прямо сегодня.

ЛЮДМИЛА. Смотря на каких условиях.

МАКСИМ. Условия простые. Ты хочешь сесть в тюрьму за подделку подписи на финансовых документах фирмы?

ЛЮДМИЛА. В тюрьму? Нет.

МАКСИМ. Ты хочешь, чтобы эти записи попали в интернет?

ЛЮДМИЛА. Нет.

МАКСИМ. Может быть, твой без пяти минут депутат хочет, чтобы это видео слушало и смотрело быдло, то есть его идиоты избиратели?

ЛЮДМИЛА. Нет.

МАКСИМ. Тогда не будем говорить об условиях. Но ты не беспокойся, я верну тебе все, с чем ты ко мне пришла.

ЛЮДМИЛА. Но у меня ничего не было, кроме ситцевого платья!

МАКСИМ. Кстати, ты мне в нем нравилась больше, чем в мехах и драгоценностях. Пожалуй, я его у тебя куплю. Оставлю себе на память.

ЛЮДМИЛА. А я останусь ни с чем?

МАКСИМ. А ты останешься со своим адвокатом. Если он тебя возьмет. Я, правда, думаю, ты была ему нужна лишь для того, чтобы выкачивать из меня деньги. Кстати, скажи ему, чтобы он немедленно все мне вернул.

ЛЮДМИЛА. Не надо загонять его в угол. Когда он станет депутатом, он тебе все возместит. У кого есть власть, у того есть и

возможности.

МАКСИМ. Он не будет депутатом. Передай ему, чтобы он снял свою кандидатуру.

ЛЮДМИЛА. Но он уже затратил столько сил и денег… Он стал популярен.

МАКСИМ. Я знаю. «Моя программа состоит из одного слова: честность».

ЛЮДМИЛА. Ты же сам посоветовал ему этот лозунг.

МАКСИМ. Но я не советовал ему быть мерзавцем.

ЛЮДМИЛА. И у него такие хорошие шансы…

МАКСИМ. Теперь у него шансов нет.

ЛЮДМИЛА. Мелочная месть людей не красит.

МАКСИМ. Это не месть. Просто подлецов надо убирать из политики. Их и так развелось слишком много, натыкаешься на каждом шагу. Пусть хотя бы на одного будет меньше.

ЛЮДМИЛА. Что же мне делать?

МАКСИМ. Ты дама практичная и без комплексов. Не пропадешь. Я был для тебя лишь ступенькой. Ищи теперь ступеньку повыше. Сейчас мы съездим к нотариусу, ты подпишешь отказ от имущества и заявление о разводе и можешь идти на все четыре стороны.

ЛЮДМИЛА. Это жестоко.

МАКСИМ. Ты меня обманула, предала и продала. А я тебя отпускаю, хотя мог бы посадить и втоптать в грязь. Пошли, нотариус ждет.

Людмила неохотно направляется к выходу. Максим окликает ее.

Постой.

Людмила останавливается.

Верни мне ключи от джипа. Они тебе больше не понадобятся.

Конец

Комментарии

Эта пьеса написана по принципу соблюдения знаменитых трех единств: времени, места и действия. Здесь действие происходит в течение одного часа, совершается в одной комнате и подчинено одной идее: измена и предательство. Отсечение побочных линий и концентрация на двух персонажах и одной теме позволили выстроить драматический, построенный на противоборстве

диалог и отчетливо очертить характеры. В центр пьесы ставится ключевой момент жизни героев, наиболее напряженный, наиболее драматический, спокойному повествованию не находится места. Вместе с тем все вспомогательные линии сюжета сохранены. Именно пьесы такого типа чаще всего вызывают у читателя-зрителя постоянный и столь нужный вопрос: «А что будет дальше»? Впрочем, соблюдение единств, полное или частичное, не исключает членения (необязательно формального) на акты, сцены, картины и эпизоды. Количество действующих лиц тоже, разумеется, не должно обязательно сводиться к двум героям (например, в гоголевском «Ревизоре» около трех десятков персонажей). Важно только, чтобы все они были вовлечены в единое действие.

Из этих трех единств безусловного соблюдения в драматургии требует лишь единство действия. Оно дается авторам труднее всего: ведь так трудно определить, о чем ты, собственно, пишешь, так не хочется зачеркивать ненужные, но интересные и уже написанные разговоры, так жаль избавляться от удачно придуманных, но лишних персонажей! Поэтому проще объявить единство действия устаревшим, а его игнорирование – новаторством.

Пьесы такого типа, как эта последняя, технически наиболее отвечают сущности драмы, но писать их обычно намного труднее, чем пьесы свободной конструкции. Действие надо сжимать, события концентрировать, их непросто размещать в нужной последовательности в малом отрезке времени. Трудно мотивировать появление персонажей в одной и той же точке и в одно и то же время. Кроме того, намного сложнее показывать протяженность событий, развитие их во времени (допустим, взросление и старение героев, их долгие усилия на пути к осуществлению или краху их надежд, зарождение, нарастание и увядание их чувств и т. п.). И менее всего такой тип драмы годится для биографий (этот жанр лучше оставить для кинофильмов).

Заключение

Итак, оставляя замысел и его трактовку неизменными, можно избирать разные варианты его драматического воплощения: пересказать его в виде «псевдодрамы», составлять пьесу из разного числа эпизодов; показывать часть событий совершающимися у нас на глазах, а часть – упоминаемыми в рассказах; часть героев вывести на сцену, а часть – совсем не выводить на нее. Создание

конструкции пьесы (а не сочинение диалогов) и составляет главную трудность при ее создании и является главным отличием работы драматурга от работы прозаика. Размышляя над замыслом, надо все время помнить, что ваша история должна совершаться не «вообще», а на глазах у зрителя. Прежде чем писать первую реплику диалога, нужно определить для себя ведущую тему и главный конфликт, выбрать персонажей и сразу распределить героев и события по актам и эпизодам, наметив время и место каждой сцены, т. е. составить сценический план, стремясь при этом, чтобы события показывались и игрались на самой сцене, а не излагались в рассказах персонажей. Только тогда исходная заготовка может считаться замыслом именно пьесы, а не просто «сюжетом для небольшого рассказа». Обратите внимание и на многие другие приемы в отношении языка, обрисовки характеров, развития действия, описанные в книге и примененные здесь на практике.

Эти идеи кажутся известными; остается только удивляться тому, как редко их применяют на деле.

II. Драматург, драма, театр

18. Автор и театр

Проблема взаимоотношений драматурга и театра стара как мир. Если свести ее к одной фразе, то драматурги жалуются, что театры не ставят их пьес (а если ставят, то делают это отвратительно и «не так, как написано»), а театры сетуют на отсутствие хорошей драматургии. Конфликты возникают и по поводу интерпретации пьес, и по поводу роли и участия драматургов в театральном процессе, и по правовым и этическим вопросам. В этих спорах силы неравны. Театр является крупным учреждением, на стороне которого большая группа людей, штаты, бюджет, пресса. А драматург – это по определению одиночка. Он ничем не руководит, у него нет почетных званий и наград, он не раздает интервью, не светится по телевизору, не получает субсидий. Народных и заслуженных артистов сотни и тысячи, заслуженных и народных драматургов нет. В дискуссиях они обречены на поражение. Но самое главное, драматургам и театрам лучше не спорить, а сотрудничать. А творческая и этическая сторона этого сотрудничества далека от идеала.

В театральных вузах преподается множество дисциплин, нужных и менее нужных. Неплохо бы прибавить к ним хотя бы небольшой курс этики. Практика показывает, что деятели театра очень в этом нуждаются. В вузах, правда, студентов знакомят иногда с «Этикой» Станиславского. Однако она относится, главным образом, к работе и поведению актеров, к атмосфере внутри театра. Но принципы этики должны действовать и в отношении людей театра к людям вне его.

Что такое этика? Это изучение понятий совести, добра и зла, сочувствия, дружбы, смысла жизни, самопожертвования. Выработанные этикой представления о милосердии, справедливости, солидарности, внимательном и уважительном отношении к другому человеку дают ориентиры моральному развитию общества (а оно сейчас в этом очень нуждается). Это как раз то, что, собственно, и должен нести театр людям, то разумное, доброе, вечное, ради чего он и должен существовать. Уже только по этой причине будущие актеры и режиссеры должны быть знакомы с основами этики, стремиться поддерживать и соблюдать ее основы, руководствоваться ее принципами при выборе пьесы и характера постановки. Как драматурги, так и режиссеры должны задумываться не только о том, КАК писать и ставить пьесы, но и ЗАЧЕМ. Излишне объяснять, что в наше время, когда интересы коммерции, обстановка скандала, эпатаж, «самовыражение» и самолюбование

все более начинают преобладать над другими стимулами, усиление этического начала театрального искусства, возрастание его духовной ценности, понимание его истинных целей становится как никогда необходимым.

Однако у театральной этики, помимо ее общественной роли, есть еще частная, личная сторона. Суть ее в том, что не только театр в целом, но и каждый его деятель в отдельности должен заботиться о соблюдении этических норм. Попросту говоря, желательно, чтобы он был порядочным человеком. В этом и состоит суть этики. Аристотель, один из основателей этой науки, утверждал: «Совершенно невозможно действовать в общественной жизни, не будучи человеком достойным». В наше время все становится возможным, но не стоит возводить печальные извращения в универсальную норму.

Почему-то считается, что людям театра, в силу творческого характера их профессии и богемного образа жизни, автоматически присущи необязательность, безответственность, забывчивость, склонность давать несбыточные и нереальные обещания. Однако принадлежность к миру театра не является ни объяснением, ни оправданием непорядочности. Профессия к ней отношения не имеет.

Может быть, при преподавании этики студентам нет необходимости изучать «Большую этику» Аристотеля, «Этику» Спинозы и другие фундаментальные сочинения в этой области. Но можно и нужно научить будущих деятелей театра хотя бы элементарным нормам поведения и общения, принятым среди порядочных людей. Такие нормы не всем знакомы, и еще реже они реализуются на практике. Люди театра принадлежат к культурной элите, и мы поневоле полагаем, что они отвечают сложившемуся веками представлению о том, каким должен быть деятель культуры. Театры по справедливости ощущают себя глашатаями правды и борцами за нее, носителями высоких идеалов, но не мешает иногда клеймить и разоблачать не только чужие недостатки, но и приглядываться к своим собственным. По замечанию одного философа, сделанному более ста лет назад, «у значимой части интеллигентов развилось чувство собственной исключительности, снобизм и корпоративная солидарность, претензии на “высшее знание” и мессианские черты: озабоченность судьбами отечества, стремление к социальной критике при неспособности активно и системно действовать, чувство моральной сопричастности судьбам рядовых людей при реальной оторванности от народа».

В отношениях театра с драматургами господствует принцип «вас много, а я один», и автор чувствует себя надоедливым

просителем, который мешает вдохновенному творческому труду мастеров сцены. Дело, конечно, заключается не в какой-то фатальной неприязни театра к авторам, а просто в том, что наши учреждения культуры, как и многие другие организации и люди, перестали понимать, что такое культура отношений. Они просят пьесу, обещают прочесть ее к определенному сроку и не читают ее совсем; они забывают про нее, теряют ее, они обещают позвонить и не звонят; они не отвечают на письма. Пьесы, отправленные в театр, как бы проваливаются в черную дыру, откуда им нет возврата, нет реакции, нет ни отзвука, ни слова, ни привета. Оскорбляет не отказ (это нормально и объяснимо), а молчание – признак невоспитанности и пренебрежения. Как писал Сервантес, «ничто не стоит так дешево и не ценится так дорого, как вежливость».

Цепочка взаимоотношений автора и театра выстраивается в следующей последовательности, в которой мы ее и рассмотрим: автор отдает (посылает) пьесу в театр; пьесу принимают (или отвергают – тогда цепочка прерывается); ее репетируют; ее ставят; с автором расплачиваются.

Пьесы приходят в театр разнообразными и замысловатыми путями. Поскольку читать множество поступающих пьес некогда и некому, театры копируют репертуар со столичных афиш или со своих соседей. Поэтому театральные афиши от Магадана до Смоленска и от Мурманска до Краснодара удивительно схожи между собой, и “лица́ необщим выраженьем” отличаются лишь немногие театры. Драматурги и театры оторваны друг от друга, и в двадцать первом веке поиск, выбор и получение пьес все еще осуществляется на основе слухов и случая. Драматургию никто не читает. Считается, что если пьеса ставится, так ее можно посмотреть, а если не ставится, то ее незачем читать, так как она не является частью театральной жизни.

Дело драматурга – писать пьесы, а не «продавать» их, не толкаться по театрам и не ставить себя в неудобное положение, восхваляя свой товар. В идеале, он должен отдавать пьесу некоему посреднику, литературному агенту, который на определенных условиях возьмет на себя ее продвижение и рекламу, потому что маркетинг пьесы – это отдельная и достаточно сложная профессия, требующая значительных затрат времени, усилий и средств, знания театральной конъюнктуры, людей, спроса и предложения. Однако квалифицированных литературных агентов у нас нет.

Ранее в театрах уважали авторов и были внимательны к их произведениям. Патриархи режиссуры искали и ставили пьесы своих современников – Чехова, Горького, Андреева, Метерлинка,

и это были их наивысшие режиссерские достижения. Немирович-Данченко говорил: чтобы поставить одну пьесу Чехова, режиссеру надо прочитать все его произведения. Станиславский отправился в Бельгию к Метерлинку, а Немирович готов был ехать к Чехову в Ялту, чтобы посовещаться с ним о замысле постановки его пьесы. Кто теперь найдет время, чтобы поговорить с автором хотя бы пять минут на ходу? Не чаще ли режиссеры бросают автору небрежное: «Отдайте пьесу завлиту», а завлит – в тот же адрес: «Оставьте в проходной»? Поэтому рассчитывать на открытие, пропаганду, критический разбор непоставленной пьесы очень трудно, и обнаружению ее, и постановке может помочь только случай. Как сказал Цицерон, Vitam regit fortuna, non sapientia – «Жизнью управляет не мудрость, а везение».

Однако допустим, что нашему автору повезло и его пьеса принята. Начинаются репетиции.

Участвует ли драматург в репетициях? Практически никогда.

Советуются ли с ним о выборе режиссера, художника, актеров? Никогда.

Поддерживает ли с ним режиссер контакт во время работы над спектаклем? Никогда.

Считаются ли с его мнением о трактовке спектакля? Никогда.

Относятся ли бережно к его тексту, спрашивают ли разрешения на изменения, сокращения и добавления? Вопреки закону и этике, никогда.

Сообщают ли театры драматургу о премьере? Очень редко.

Приглашают ли автора на премьеры? Иногда (нечасто). Однако его приезд не может послужить главной задаче и единственно нужной цели – улучшению спектакля, который уже сверстан и который изменять за день до премьеры и тем более после премьеры никто не будет.

Оплачивают ли ему достойно его труд? Редко.

Присылают ли ему видеофайлы спектакля, афиши, рецензии? Почти никогда.

Существует ли эффективный юридический механизм защиты прав драматурга? Нет.

Выигрывают ли театр, драматург и зрители от такого положения? Нет. Никто из них.

Автора под любым предлогом стараются не допустить на репетиции (режиссера это будет «стеснять», «актеры будут зажаты», «лучше не сегодня, а на следующей неделе», «завтра репетиция будет чисто техническая: будут ставить свет; зачем вам присутствовать?» и т. д.). Режиссер, актеры, художники, композитор, музыканты, завлит, завпост – все могут и даже должны присутствовать на репетициях, участвовать в рождении и

создании спектакля с первых минут работы над ним. Только автору, драматургу, который лучше других знает смысл пьесы и характеры персонажей и который может внести большой вклад в улучшение спектакля и пьесы, почему-то дозволяется увидеть лишь полностью готовый спектакль, когда изменить уже ничего нельзя (очевидно, по принципу «дураку полдела не показывают»). Нет никаких юридических актов, закрепляющих право драматурга присутствовать на репетициях. Театр может попросту не пустить его. Театрам также не приходит в голову обсуждать и согласовывать с автором творческие вопросы: кто будет ставить, кто делать сценографию, кто играть; как театр видит трактовку пьесы и ее отдельных эпизодов. Между тем «руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться». Эти допотопные слова принадлежат Немировичу-Данченко. Теперь все меньше становится режиссеров, способных очень внимательно прочитать и проанализировать пьесу. Контакт с автором в этих обстоятельствах был бы особенно полезен.

Неучастие драматурга в нынешнем театральном процессе – грустная реальность. Изоляция драматургов от театра кому-то кажется очень положительным явлением. Театр сейчас чисто режиссерский, он в невиданном расцвете, зачем еще пускать на порог каких-то там драматургов? Они ведь никакого отношения к театру не имеют. Зачем поддерживать с ними контакт, зачем приглашать на обсуждения, зачем вводить их в жюри фестивалей и конкурсов, зачем звать на премьеры и театральные праздники? И самое главное – зачем пускать их на репетиции? Чтобы путались под ногами и мешали вдохновенному труду творцов?

Даже В. Е. Хализев, автор монографий по теории драмы и отношениям драмы и театра, выступавший (с оговорками) за широкую свободу режиссерской трактовки, считал, что «писатели, произведения которых ставятся на сцене, являются не гостями в театре, а принадлежат к числу его полноправных хозяев наряду с актерами и режиссерами».

Ходячее мнение, что драматург, написав пьесу, никакого отношения к ее дальнейшей судьбе иметь не должен, укоренилось в театре сравнительно недавно. В самом деле, не должен же он толкаться по всем театрам, где ставится его пьеса, и объяснять всем и каждому ее смысл. Все, что он хотел сказать, он уже выразил (должен был выразить) своим текстом. Теперь наступает очередь театра этот текст интерпретировать. Теоретически это верно. Однако, как любил повторять Брехт, истина конкретна (truth is concrete). Он даже поместил это изречение, сделанное из

бетона, у себя в саду (бетон по-английски concrete). То, что верно в теории, совсем по-другому выглядит в театральной практике. Не секрет, что непомерное снижение роли драматурга и возрастание роли режиссера вредит теперь и репертуару, и качеству спектаклей, и театрам, и, в конечном счете, самим режиссерам. Так надо ли в этих условиях выступать за изоляцию драматургов? Станет ли от этого нынешний театр совершеннее?

В театральной среде бытует мнение, которое заключается в том, что драматург будто бы пишет лишь «слова», «диалог», а зримая часть действия – спектакль, создается только театром и драматурга не касается. Драматургам дают совет «убить в себе режиссера». Однако автор, убивающий в себе режиссера, убьет в себе и драматурга. Он сможет писать лишь «тексты», хоть внешне и похожие на пьесы. Повторим в очередной раз: драматург создает (должен создавать) не «текст», а спектакль, разыгранный в его воображении. Режиссеры затем создают различные реальные варианты этого спектакля. И, как правило, слова диалога, перипетии сюжета приобретают смысл и должную силу лишь в том случае, когда они понимаются и интерпретируются в ключе того спектакля, который задуман драматургом. А это происходит не всегда. Вот почему между автором и режиссером, который приходит со своим замыслом, возникают противоречия. Но по этой же причине желательны контакт автора с постановщиком и участие его в репетициях. Драма, как никакой другой род литературы, – это система кодировок, и не всегда заложенные в ней коды очевидны исполнителям.

Конечно, спектакль, придуманный драматургом, обрисован иногда не очень внятно, да и пьесы отнюдь не всегда отличаются совершенством, но ведь и реальные спектакли тоже бывают невнятными, нелогичными и непонятными даже их постановщикам. Тем нужнее становится сотрудничество драматурга с режиссером.

Другое странное утверждение, которое иногда приходится слышать, – что автор будто бы сам не понимает цель и идею своей пьесы, или, во всяком случае, понимает смысл своей пьесы не лучше любого ее читателя. Приводят в пример Сервантеса, который будто бы создавал «Дон Кихота», не понимая своего замысла и думая, что он пишет просто пародию на авантюрный рыцарский роман. (Эта история про Сервантеса – общее место, миф, неизвестно кем придуманный и с тех пор часто повторяемый. Он прекрасно понимал, о чем пишет, иначе не было бы в романе Санчо Пансы, не было бы «Повести о безрассудно-любопытном», не было бы мощного этического начала, которое чувствуется на каждой странице, и наконец, не было бы великого

образа самого героя.)

Гоголь написал к «Ревизору» «Указания для господ актеров». Шоу включал в свои драмы ремарки длиной в две страницы. Классицисты, которые вообще не пользовались ремарками, снабжали зато свои пьесы обширными предисловиями и послесловиями, в которых объясняли их особенности и сущность, а Мольер к своей «Школе жен» написал комментарий в виде отдельной большой пьесы. Бернард Шоу, создавая пьесы, прекрасно видел, каким должно быть их сценическое воплощение. Он участвовал в постановке своих пьес. Брехт признается: «Я писал “Артуро Уи”, все время видя его перед собой на сцене, это доставило мне много удовольствия». На многих страницах он разъясняет смысл пьесы и дает «Указание для постановки»: «Пьеса должна быть поставлена в высоком стиле, лучше всего с реминисценциями из елизаветинского театра, с занавесками и помостами…» и т. д. Подробные ремарки и указания к постановке дает в своих пьесах Мрожек.

Из сказанного следует, что драматург вовсе не может и не должен быть равнодушным к тому, как трактуют и понимают его пьесу. Так что желание драматургов видеть постановку как можно ближе к своему замыслу не столь уж преступно. Режиссер вовсе не обязан буквально следовать указаниям драматурга, но соответствие понимания пьесы режиссером и автором приведет не к однообразию постановок, а, напротив, обогатит и усилит их. Режиссура – великое искусство, но подлинная режиссура включает в себя уважение к автору, а не пренебрежение им.

Заинтересован ли театр в хороших драматургах? А для этого нужно, чтобы автор участвовал в репетициях, в живом театральном процессе, видел, как делается спектакль, как трактуют и играют его пьесы, и тем самым набирал опыт и совершенствовал свое мастерство. Творческий рост драматурга затруднен без тесного контакта с театром.

Неучастие драматурга в постановке и в премьере (на которые авторов стали приглашать все реже и неохотнее) лишает его сценического опыта. Режиссер же, лишаясь редкой возможности общаться с живым автором, замыкается в своей профессии и в самом себе и упускает случай познакомиться с мышлением драматурга.

«*В театре, к счастью,* – говорил Питер Брук, – *ничего нельзя сделать в одиночку. Ставить – значит сотрудничать, играть – значит разделить ответственность*». И драматургам, и режиссерам следовало бы научиться сотрудничать друг с другом.

На Западе роль и статус драматурга очень велики. Его мнение часто определяет выбор режиссера и актеров. В Англии

приглашение автора на репетиции считается обязательным, и участие в них оплачивается театром. В США участие кинодраматурга в создании фильма является само собой разумеющимся. Как пишут названные выше Д. Говард и Э. Мабли, «*сценарист должен взаимодействовать с режиссером, актерами, художниками по костюмам и гриму… и прочими вовлеченными в процесс кинопроизводства специалистами… Хотя остальные участники процесса кинопроизводства неизбежно истолкуют придуманные сценаристом слова и историю немного по-своему, первоначальное видение фильма остается прерогативой сценариста. Тот, кто придумывает историю, первым "видит" фильм, пусть даже у себя в голове и на листе бумаги… Сценарист и режиссер должны работать вместе еще до начала съемок, обсуждая сценарий так, чтобы оба видели одинаковую историю, изложенную одним и тем же способом*»[2].

Однако нельзя отрицать, что дуэт «драматург-режиссер» весьма проблематичен. С одной стороны, у спектакля может быть только один хозяин, и этим хозяином должен быть режиссер. Режиссура – это профессия, и драматург, как правило, ею не владеет. Видение пьесы самим автором может быть чересчур однозначным или, наоборот, расплывчатым и не способным увлечь режиссера. Автор склонен влюбляться в отдельные реплики или сцены своей пьесы, и эта чрезмерная любовь может мешать общему решению спектакля. Кроме того, театр находит иногда настолько выразительные краски для воплощения сюжета в том или ином эпизоде, что сами слова уже становятся ненужными. Драматург же не всегда понимает, что если его тексту найден яркий зрительный, театральный эквивалент, то в этом конкретном случае вполне можно пожертвовать какой-то репликой, а то и целой страницей. Наконец, драматург, как и всякий человек (тем более творческий), нередко обладает далеко не сахарным характером, и долгие споры по мелочам лишь раздражают актеров и режиссера и замедляют работу над спектаклем. Пьесы Шекспира и Гоголя ставятся в наши дни без участия в репетициях автора, и при этом порой получаются неплохие результаты.

Вместе с тем раз уж автор пока здравствует, не стал еще классиком и может без помощи ученых литературоведов сам разъяснить свое понимание пьесы, то его контакт с театром может быть очень плодотворным для обеих сторон. Исполнители в результате объяснений, обсуждений и споров с драматургом могут лучше понять смысл той или иной реплики, сцены и всей пьесы в целом (и они, увы, часто в этом очень нуждаются), а драматург, в свою очередь, – замысел режиссера. Автор в

процессе репетиций может увидеть необходимость внесения в текст изменений, которые пойдут на пользу и пьесе, и спектаклю. Режиссер, выслушав пожелания автора, может захотеть выполнить их (но не буквально, а переведя их на театральный язык) и тем усилить свое решение спектакля. Разногласия между драматургами и постановщиками их пьес нередко возникают как раз не из-за текста и не из-за требований к его переделке или сокращению, как это обычно считается, а из-за его трактовки, из-за разного видения автором и режиссером тех или иных персонажей и всего спектакля в целом. По существу, конфликт драматурга и постановщика – это спор двух режиссеров, из которых первый создал воображаемый, а второй – реальный спектакль. Однако такой конфликт обычно не столько тормозит процесс, сколько является его движущей силой, заставляя обе стороны задуматься над своей правотой и искать в ее пользу более сильные аргументы. Хорошим режиссерам контакт с драматургом никогда не мешал. Для не уверенных же в себе и потому не любящих критику и замечания постановщиков, которые ставят не пьесу, а самих себя, автор является фигурой крайне нежелательной.

Пьеса проверяется и нередко улучшается, шлифуется в процессе работы над ней театра. В этом и состоит смысл взаимодействия автора и режиссера – прислушиваться друг к другу и улучшать и пьесу, и спектакль.

Снижение статуса драматурга, оттеснение его от театра имеет далеко идущие негативные последствия. Еще в 1925 г. известный критик Е. Зноско-Боровский восклицал: «*Когда дело идет о гибели целой отрасли отечественного творчества, не пора ли подумать о ее спасении? И можно ли называть русским тот театр, большая часть пьес которого – иностранные?*»

Кто теряет от разрыва живой связи между автором и театром? Конечно, драматурги. Еще больше зрители. Но прежде всего – сами театры. Ибо, разорвав пуповину, связывающую их с вечным источником сценического творчества – драматургией, они неминуемо начнут деградировать.

Дж. Б. Пристли утверждал, что хотя театральное искусство – плод объединенных усилий многих людей, однако «главная роль в этом принадлежит драматургу. Все остальные только воплощают его замыслы; он, как волшебник, создает свою пьесу из ничего, из воздуха. Сейчас в мире появляется все больше и больше людей, которые сами ничего не могут, пока кто-нибудь другой не создает для них то, над чем они смогут трудиться… Если в театре роль драматурга принижена, то это всегда плохой театр».

19. Проблемы интерпретации

Немного теории

Когда-то давно мне довелось посмотреть интереснейший спектакль режиссера Вадима Голикова в университетском театре: одна и та же одноактная пьеса одними и теми же актерами, в одних и тех же декорациях и костюмах без малейших перемен в тексте исполнялась за один вечер три раза подряд. И это были три совершенно разных спектакля! С разными характерами, с разными идеями, в разных жанрах. Я увидел наглядную иллюстрацию огромной власти, которую театр имеет над пьесой.

Проблемы интерпретации много лет стоят в центре внимания литературоведов и философов. Сотни исследований, десятки монографий, множество школ и направлений… Но в чем, собственно, заключается проблема? Существует ли она вообще? Ведь если написано слово «стол», то это и есть стол, а если написано «Я ходил гулять», то это и означает «Я ходил гулять». Что тут интерпретировать? Зачем мудрствовать?

Однако не все так однозначно.

Фундаментальный вопрос интерпретации можно сформулировать пятью словами: как одному человеку понять другого? Проблема, казалось бы, простая, но почти неразрешимая.

Вот, например, что пишет Е. Н. Цимбаева об интерпретации с детства знакомой и как бы совсем понятной комедии Грибоедова «Горе от ума»:

«*Анализ комедии, ее многочисленных идей и конфликтов, проводился методами не только исторического, но и литературоведческого и театроведческого исследований. В результате, в зависимости от желаний и задач авторов, герои “Горя от ума” рассматривались то как социальные типы – и тогда пьесу политизировали, видя в ней манифест декабризма и даже отклик на конкретные программы и дискуссии; то как театральные амплуа – и тогда пьесу архаизировали, ища и находя в ней следы влияния классицистской драмы, прежде всего “Мизантропа”; то как живые люди со страстями и противоречиями – и тогда пьесе придавали любое звучание, вплоть до модернистского (Чацкий появляется “из ниоткуда”, комната Софьи оказывается “пространственной аномалией” и т. д.). Соответственно, при этих крайних подходах на первый план выступал вопрос интерпретации того, что хотел сказать*

Грибоедов. Вариантов ответа существует почти столько, сколько исследователей брались за перо, и каждый ответ по-своему убедителен… И все же это гениальное произведение неисчерпаемо. Тысячи филологов, литературоведов и театроведов писали о нем почти два века, но и тысяча первый найдет в нем что-то, не замеченное предшественниками».

Литературоведы разных школ (формалисты, структуралисты, психоаналитики, семиотики) добились в толковании текстов многих плодотворных результатов и разработали для объяснения своих теорий сложную систему терминов (которые мы в этой работе постараемся не употреблять). Однако до единогласия в методах и оценках успешности интерпретации еще очень далеко. Постструктуралисты договорились до того, что произведение вообще не имеет смысла, или, по-другому, имеет бесконечное множество смыслов.

«*Постмодернистская идея состоит в том, что автор не властен над текстом, что текст как бы рождается сам собой, а смысл возникает не столько в процессе его создания, сколько в процессе "потребления". Исследователей постмодернистского толка не занимает личность автора. Одни из них говорят, что текст пишется общественными силами эпохи (идеологическое направление), другие – деконструктивисты – утверждают, что текст создается последующими интерпретациями. Представления о ценностях, об иерархии, о различии низкого и высокого, вечного и сиюминутного во многом утрачены*».

При такой точке зрения, написав драму, ее автор утрачивает свое право на ее дальнейшую интерпретацию, и любой режиссер или критик вправе интерпретировать ее любым образом в соответствии со своим вкусом, воспитанием, социальным положением, возрастом, полом, настроением и т. п. «*Заявление, что мы можем заставить литературный текст значить все, что нам нравится, в какой-то степени верно*», – пишет один теоретик. В принципе, это так, но, с другой стороны, становится очевидным, что теоретические изыски уводят слишком далеко и из-за леса теории можно не увидеть деревьев практики. Как пишет Людвиг Витгенштейн (сам выдающийся теоретик), «витая в облаках, с трудом понимаешь, что надлежит оставаться в сфере предметов повседневного мышления». В этой сфере постараемся оставаться и мы. Все-таки существует произведение, у него есть содержание, известно, кем и когда оно написано, и это дает основу для некоего базового толкования, хотя бы на уровне здравого смысла (обычно презираемого теоретиками), т. е. на таком уровне, на каком стоит массовый читатель или зритель. Но не вредно этот здравый смысл вооружить пониманием и некоторых достижений

теории.

Умберто Эко, крупнейший специалист в области интерпретации, посвятивший этой теме множество работ, в том числе специальную монографию, отмечает, что *«на протяжении последних десятилетий правам интерпретаторов придается слишком большое значение… Утверждение, что любой текст теоретически бесконечен, не означает, что любая его интерпретация будет удачной».*

«Текст есть приспособление, созданное, чтобы спровоцировать как можно большее количество толкований». Вместе с тем *«не следует, однако, высасывать трактовки из пальца, опираясь лишь на собственное воображение; читатель обязан убедиться, что сам по себе текст не только допускает, но вынуждает толковать его определенным образом».*

Умберто Эко сравнил музыкальную партитуру с инструментом, указывающим, как именно следует воспроизводить заданную последовательность звуков, и задался вопросом, сколько нот можно пропустить или вставить, чтобы мелодия сохранила узнаваемость и исходное авторство. Точно так же и пьеса является инструментом, указывающим, как именно следует воспроизводить ее на сцене. На каком-то этапе, с утратой основополагающих существенных признаков пьесы, вычеркивание и добавление текста и его произвольное толкование превратит интерпретацию в кражу со взломом.

Интерпретация должна строиться на максимальном понимании написанного и поддерживаться контекстом. То есть толкование какой-либо реплики, или эпизода пьесы, или характера персонажа должно основываться не на отдельных фразах и отрывках, а на всем тексте пьесы в целом, ее стиле, ее видении мира, что требует углубленного анализа произведения в целом.

«*Литературные произведения призывают нас к свободе толкования, потому что позволяют воспринимать прочитанное с разных ракурсов и сталкивают нас с многозначностью как языка, так и самой жизни. Но, чтобы продолжать эту игру, по правилам которой каждое поколение читателей прочитывает литературные произведения по-своему, необходимо исходить из глубокого уважения к тому, что я обычно называю интенцией текста*».

Этого-то уважения как раз и не хватает многим театральным интерпретаторам.

Особенности драматургических текстов усложняют их интерпретацию. Проблемы начинаются уже на уровне слов. Как заметил Витгенштейн, «слово имеет целое семейство значений». И действительно, значение слова зависит от характера

говорящего, его эмоционального состояния, от того, к кому направлена его речь, от того, о ком или о чем он говорит, от характера фразы и реплики и т. п. Каждое слово развивает сюжет и продвигает действие, одновременно характеризуя персонажа – его интересы и цели, его отношение к другим персонажам, интеллектуальный уровень, эмоциональное состояние. Поэтому автор, когда пишет, а постановщик, когда интерпретирует, должны понимать, почему выбрано именно это слово и именно для этого персонажа, почему оно стоит именно в этом месте, к кому оно обращено, повторяется ли оно сознательно в этой пьесе, с какой оно произносится интонацией, с какими другими словами оно соотносится и т. д. Таким образом, слово выявляет свой истинный смысл лишь в связи с другими словами, т. е. лишь как часть текста (и не только той фразы, в которой оно находится, но и целой реплики, и всей пьесы). Ведь латинское textus и означает сплетение, соединение слов (отсюда же, например, родственное слово «текстиль»).

Еще в работах Платона и Аристотеля был затронут взгляд на тексты как на системы знаков, а св. Августин в IV веке (в трактате «Об учителе») уже уверенно утверждает: «Итак, мы согласны с тобой, что слова суть знаки». Но только в XX веке трудами множества литературоведов и философов теория знаковых систем (семиотика) получила подробную разработку.

Знаковость слов особенно ярко проявляется именно в драме. Ведь слово в драме неизбежно внешне упрощено по сравнению с эпосом. Драма есть некий код, система знаков, призванных пробуждать наши эмоциональные и зрительные ассоциации, порождать ролевое содержание образа. И, как всякий знак, слово драмы более скупо и аскетично, более условно, более схематично и более рассчитано на наше воображение, чем его буквальное значение. Чтобы письменный диалог звучал как устная речь, чтобы он кодировал зримый ряд спектакля, чтобы в немногих словах (драма, в отличие от прозы, ограничена в количестве текста и времени исполнения) реализовать сюжет и раскрыть характеры, драматургия использует систему *знаков,* которые проявляются в лексике и синтаксисе. Об этом мы говорили в предыдущих главах, сейчас же можно привести лишь один небольшой пример.

Герой произносит реплику: «Не стой так, промокнешь. Вот, возьми мой зонт». Слова очень просты, но означают они многое. Во-первых, обрисовывают сценическую обстановку, зрительный ряд (одна из важнейших задач драматурга при создании пьесы): событие происходит на улице, идет дождь. Во-вторых, задают физические действия персонажей: один раскрывает зонтик и

протягивает другому, другой (вероятно, другая) зябко ежится под дождем. Персонажи близки друг другу: они на «ты». Персонаж, предлагающий свой зонт, проявляет этим хорошую черту своего характера и заботливое отношение к партнеру. Сцена наглядна, ее можно играть. Все это обозначается только диалогом, без всяких ремарок. Можно сказать, что слово «зонт» неявно выступает здесь в роли знака: знак улицы, знак погоды, знак близости отношений, знак физических действий персонажей. Без расшифровки скрытого, знакового значения слов, реплик и эпизодов правильная интерпретация драмы невозможна.

Е. Цимбаева в цитированной выше статье показывает знаковость чуть ли не каждого слова «Горя от ума». Например, указание Скалозуба на его службу именно в мушкетерском (а не ином) полку позволяет аргументированно воссоздать его биографию и характер, а ответ Лизы на вопрос Софьи «который час?» («седьмой, осьмой, девятый») раскрывает характер и историю крепостной девушки. Только надо увидеть содержание этих знаков, для чего требуется внимательный анализ и эрудиция.

Не будем далее углубляться в проблемы теории. Рассмотрим вопросы практической интерпретации пьесы в театре и проблемы, возникающие при этом между автором и постановщиком, между пьесой и спектаклем.

«Так, как написано»

Автор может быть хорошим литератором, но он не всегда способен понять и адекватно принять метафоричный и многокомпонентный художественный язык театра. И разумеется, автор обычно склонен к завышенной оценке своего труда. Ему всегда кажется, что его пьесу, пусть якобы не слишком выигрышную, ждет громадный успех, если ее поставит «так, как надо» хороший режиссер и сыграют «так, как надо» хорошие актеры (и в этом он иногда не ошибается).

Каждый драматург мечтает, чтобы его пьеса была понята и поставлена «так, как написано». Мечта почти несбыточная. Во-первых, сам автор не всегда может реализовать и сформулировать собственное видение своего произведения. Идея драматурга, его намерения не всегда совпадают с идеей получившейся пьесы и смыслом, который автор, как ему кажется, в нее вложил. То есть противоречия возникают уже между автором и его собственным текстом. Во-вторых, хорошая пьеса многозначна и допускает множество успешных трактовок, подчеркивающих ту или иную

грань ее смысла. В-третьих, идею автора, не искажая ее, можно выразить разными театральными средствами и приемами. В-четвертых, в разных актерских составах и на разных площадках одна и та же пьеса прозвучит совершенно по-разному, даже если ее будет ставить сам автор. В-пятых, время и место исполнения вносят в понимание пьесы новые нюансы.

Восприятие пьесы публикой очень зависит и от того, насколько совпадает тема диалога с мыслями, которые занимают зрителя в этот момент, в этот период жизни и в эту данную эпоху. Резонанс со зрителем, создание в нем ощущения, что пьеса «про него», про его проблемы, боли и радости, чрезвычайно усиливает впечатление от пьесы и облегчает ее верное понимание. Однако у зрителей разный культурный и умственный уровень, разная профессия, разный жизненный опыт, возраст, пол, характер. Кроме того, на восприятие зрителями произносимого текста влияют сиюминутные причины: неудачное место в театре, плохое или хорошее настроение, самочувствие (например, простуда или боль в спине), усталость, озабоченность делами на службе, семейная ссора и т. д. Важное значение имеет и настрой зрителя, его внутренняя подготовленность к спектаклю и оправдание его ожиданий. Например, если ему пообещали в рекламе «искрометную комедию» (что часто бывает), а показывают лирическую драму, пусть и очень хорошую, он может «не врубиться», его будет раздражать «тягомотина», отсутствие остроумных реплик и комических положений. Точно так же вкус, одаренность, культура разных постановщиков сильно разнятся между собой. Как писал еще Кант, «люди, одинаковые по языку, стоят неизмеримо далеко друг от друга по понятиям».

По всем названным причинам текст, который, по мнению автора, должен быть понят всеми совершенно одинаково, понимается всеми (и создателями спектакля, и зрителями) совершенно по-разному. Поэтому драматург должен быть готов к тому, что его собственное понимание пьесы и отдельных ее реплик может не совпадать с пониманием тех, кто ее трактует и исполняет (режиссера, художника, актеров), и тем более тех, кто ее смотрит или читает. И если он хочет быть понятым так, как он задумал, он должен быть требовательным прежде всего по отношению к самому себе, воплотить замысел с предельной точностью, писать диалог с максимальным учетом всех особенностей его слышимой и зримой составляющих. Это не освободит автора от разных толкований его текста, но, по крайней мере, поможет приблизить эти толкования к его собственному пониманию.

Авторская интерпретация

Почти все исследования в интересующей нас области посвящены проблемам трактовки тех или иных готовых текстов (фраз, высказываний, литературных произведений). Однако мы кратко рассмотрим эту необъятную проблему еще и в другом аспекте, пожалуй наиболее важном для драматурга (впрочем, и для любого писателя): интерпретация автором собственных произведений.

Пожалуй, все литературоведы сходятся лишь на том, что интерпретация возникает при встрече произведения с читателем/зрителем. Это верно, но есть видение, толкование произведения, возникающее еще до его создания и в процессе его создания, – это авторская интерпретация. Ведь первый интерпретатор пьесы – сам автор.

Особенность авторского видения заключается в том, что драматург еще до того, как написана первая строчка, уже «знает» о пьесе все самое главное, и его задача состоит в том, чтобы слово за словом воплотить это свое видение. Задача обычной интерпретации обратная – путем анализа наличного текста определить смысл слов, реплик, эпизодов и всего текста в целом.

В отличие от обычной интерпретации чьих-то готовых текстов, авторская интерпретация возникает на стадии замысла еще до создания произведения и продолжается в процессе работы над ним вплоть до его завершения. Следовательно, она не только отражает толкование автором собственного текста, но и является важным инструментом создания этого текста. Собственно говоря, пьеса – это авторская интерпретация его замысла.

Пьеса еще до ее написания существует у автора в голове. Движение идет от общего к частностям: общий замысел, идея пьесы, ее рождающаяся интерпретация определяют жанр, стиль, форму, язык и содержание диалога, характеры персонажей и все остальные параметры. Конечно, разработка отдельных сцен, сюжетных линий и персонажей может видоизменить и скорректировать начальный замысел, но сама тенденция – от общего к частному – сохраняется.

Если автор понимает, о чем и зачем он собирается писать пьесу, если он хорошо представляет себе идею произведения, его жанр и стиль, его сюжет, характеры персонажей, мотивации их поступков, эмоциональную атмосферу пьесы и отдельных ее эпизодов, если он стремится вложить в пьесу определенный смысл, значит, можно говорить об авторской интерпретации создаваемого произведения. Но замысел – это одно, а его реализация – это другое. Первоначальная умозрительная

концепция нуждается в ее подтверждении создаваемым текстом. В случае удачи у автора получается примерно то, что он хотел выразить. Однако по разным причинам (иногда от избытка таланта, чаще от его недостатка) текст у него может выйти из-под контроля, и смысловой результат получается не совсем тот или совсем не тот, что автор планировал (хотя он может этого и не сознавать).

Задача автора – выстроить произведение так, чтобы интерпретация вытекала не из его объяснений и деклараций, не из его мнения о ней, не из его комментариев, не из того, что ему хочется в ней видеть, а из самого **текста пьесы**. Это позволит ему логически и художественно обосновать свою интерпретацию и ограничить возможность ложных трактовок. У кого-то это получается интуитивно, у кого-то – как результат тщательного обдумывания, а у кого-то вообще не получается. Таким авторам не мешает задуматься о своем ремесле и осознанно ему учиться.

Драматург должен учиться аргументировать свою концепцию, опираясь только на текст, а не на некие идеи, заключенные где-то в его голове. Текст состоит из слов. Значит, автору, когда он пишет, надо тщательно выбирать, расставлять и связывать слова, чтобы избежать неправильного их толкования, и заботиться о том, чтобы результаты отвечали его собственному замыслу. Если же сам драматург смутно представляет свой замысел или не сумел практически его воплотить, у него нет права требовать «правильной» интерпретации («ставить так, как написано») и от других. Неопределенный смысл означает отсутствие всякого смысла. Невнятность и смутность чаще всего говорят не о глубине мышления автора, но о его недостаточном мастерстве или просто о том, что ему нечего было сказать. Толкование отдельных сцен и реплик, их необходимость и смысл будут верными, если они подтверждаются остальной частью текста, и ложными, если вступают с нею в противоречие. Таким образом, продуманность и внутренняя согласованность текста являются лучшим средством его защиты от кавалерийских интерпретаций. Сам текст будет этому сопротивляться.

Сказанное не означает, что авторская трактовка пьесы должна быть очевидна, однозначна и одномерна. Искусство призывает думать и чувствовать, оно скорее задает вопросы, чем отвечает на них. Хорошо выстроенный и продуманный текст не исключает широты и разнообразия театральных трактовок, он не ограничивает, а расширяет возможности творческого соавторства постановщика в создании спектакля. Однако вероятность грубого нарушения авторского замысла будет снижена. Во всяком случае, необходимость такого вмешательства будет труднее обосновать и

реализовать. Если скрипка изготовлена как скрипка, ее сложно заставить звучать как виолончель или кларнет. Правда, малоодаренных и излишне самоуверенных интерпретаторов такие трудности не останавливают. Они не утруждают себя поиском нужного ключа к замку и просто взламывают дверь.

Сравним для наглядности написание пьесы с созданием мозаичной картины. Сначала художник наносит на подготовленную основу цветной рисунок («концепцию» будущей мозаики), затем по рисунку выкладывает кусочки цветных камней или смальты, тщательно подбирая кубики нужных оттенков и помещая их в строго определенное место, намеченное рисунком. Если цвета будут перепутаны или кубики будут вставлены не в то место, то задуманная картина из них не получится. Так и драма – она слагается из слов, предложений, реплик и эпизодов, и только при правильном их выборе и точной расстановке в нужном порядке все элементы пьесы будут логически и художественно согласованы. Тогда результат совпадет с замыслом.

Что происходит на практике? Авторы часто увлекаются частностями и не заботятся о целом (что самое важное и трудное). Больше внимания они уделяют деталям, отдельным репликам и эпизодам. Иногда им хочется вставить какие-то интересные мысли и описания, не относящиеся к теме, и наоборот, они опускают важные для раскрытия замысла мотивы, реплики и эпизоды. Изображение размывается. Понимание смысла пьесы становится затруднительным. В ней можно видеть что угодно. Тогда-то, к удивлению и неудовольствию автора, и появляется возможность самых разных трактовок его пьесы, совершенно не совпадающих с тем, что он задумал.

Мы уже отмечали, что *язык* драмы – это голос звучащий, в театре он воспринимается ухом, а не глазами. Актеры адресуют свои реплики не только своим партнерам на сцене, но и косвенно – в зал. Интерпретатор, будь то автор или постановщик, должен не только видеть слова, но и «слышать», как они звучат, потому что их интонация, темп и громкость определяют их значение. *То есть надо помнить и о «звучащем» значении слов.* Текст пьесы пишется с учетом желаемой для автора реакции зала (т. е. интерпретации публикой): смех, удивление, любопытство, волнение, страх, негодование. (Как писал Умберто Эко, «предвидимая интерпретация есть часть самого процесса создания текста».)

Интерпретация театром

Результат интерпретации произведения литературоведом –

это еще один текст, так как анализ слов ведется с помощью других слов. Но результат интерпретации пьесы театром – это спектакль, и истолкование ведется театральными средствами (мизансцены, интонация, мимика, жест, движение, музыка, сценография, свет). На основе одного произведения, литературного, возникает другое – театральное, созданное другими творцами, живущее самостоятельной жизнью и в какой-то мере оспаривающее литературный первоисточник и конкурирующее с ним. И в этой конкуренции стороны находятся в неравных условиях: в отличие от пьесы и ее автора, спектакль и его создатели известны широкой публике, получают призы и почетные звания, превозносятся критиками, рекламируются в прессе, интернете и по телевидению. Настойчиво муссируются утверждения, что якобы никто не любит читать пьесы. Это способствует формированию представления, что драматургия – это что-то малоинтересное, второстепенное и вспомогательное, служащее лишь поводом для появления на сцене настоящего произведения искусства. Зрители (и критики) смотрят, слушают и обсуждают не саму пьесу, а ее театральную интерпретацию.

По мнению некоторых критиков, написав драму, автор утрачивает все права на ее дальнейшую интерпретацию. Все, что он хотел сказать, он уже выразил (должен был выразить) своим текстом. Теоретически это верно. Однако то, что верно в теории, совсем по-другому выглядит в театральной практике. Далеко не всякий режиссер способен пьесу тщательно проанализировать. Далеко не всякий режиссер захочет хоть как-то считаться с авторской трактовкой.

Нельзя смешивать интерпретацию, вытекающую из анализа пьесы, и искусственно придуманную трактовку, под которую режиссер по своему разумению насильственно подгоняет текст. Когда литературовед интерпретирует роман, ему в голову не приходит его сокращать, дополнять и вообще каким-то образом «исправлять». Когда же за текст пьесы берется режиссер, даже начинающий, он смело делает в ней сокращения и добавления, переставляет сцены, изменяет финал, вносит в нее тексты собственного сочинения, изменяет заглавие, добавляет подзаголовки и пр. Интерпретация чужого текста подменяется паразитированием на нем, использованием его для собственных фантазий. Еще печальнее, если режиссерская «интерпретация» дополняется фантазией актеров, несущих на сцене вместо текста пьесы отсебятину.

Маленький пример: герой одной из моих пьес на вопрос, как он охмурял девушек, ответил: «Они просто падали. Тихо падали, словно сосенки, под смолистый под корень подрубленные».

Постановщику это сравнение показалось странным, и он исправил его на «они падали, как подрубленные сосны», как бы почти сохранив авторский текст. Однако значение этой реплики было вовсе не в сравнении девушек с соснами, удачном или неудачном. Эта реплика (цитата из Лермонтова) проявляла культурный уровень героя, его юмор и его нежелание всерьез отвечать на бестактный вопрос. Знаковый смысл измененной реплики пропал. Поэтому интерпретатору нужно крайне осторожно подходить к «исправлению» текста. Бывает, что вычеркивание или добавление одного-двух слов полностью меняет характер персонажа и смысл всей пьесы. Уберем из пушкинского «Бориса Годунова» «народ безмолвствует». Можно ли назвать эту операцию сокращением драмы на два слова?

Естественно, чтобы интерпретировать драматургию, надо ее любить, понимать, уметь ее читать и в ней разбираться. Собственно, только понимание сущности драматургии и дает возможность правильной ее интерпретации. Не хочу показаться невежливым и высокомерным, но нужной степенью понимания драматургии обладают далеко не все драматурги и не все деятели театра. Ее сложность обычно недооценивают, всем кажется, что поэтику (теорию) столь «примитивного» рода словесности незачем изучать, а иные и вовсе не считают драму литературой. Многие режиссеры драму просто не любят, в чем и признаются в своих интервью с откровенностью, присущей большим талантам.

Автор всегда вправе ожидать, что режиссер приложит все усилия для того, чтобы понять и максимально реализовать его замысел. Не «ломать» пьесу, не переиначивать ее, не идти ей наперекор, не использовать ее лишь как повод для постановки, а ставить то и так, как было задумано автором. Если эта пьеса не устраивает театр и у режиссера имеются блестящие постановочные идеи, он может их реализовать на другом материале. Многие режиссеры теперь не хотят умирать ни в актерах, ни в драматургах. Подобно летающей лягушке из сказки Андерсена, им трудно удержаться от того, чтобы не крикнуть своей режиссурой: «Это я!». Что касается критиков, то они обычно пьес не читают и судят о них лишь по спектаклю; это все равно что судить о красоте женщины по ее отражению в кривом зеркале.

Нет сомнения, что режиссер может и должен интерпретировать пьесу в соответствии со своим вкусом и возможностями театра. Вопрос в том, каковы творческие, юридические и этические границы толкования пьесы и какова мера участия автора в этом толковании. Ответить на этот вопрос непросто. Конечно, драматург может быть не слишком талантлив, а пьеса может быть слаба и нуждаться в переделке. В театре могут

быть технические и актерские проблемы, не позволяющие поставить пьесу в том виде, в каком предложил ее драматург. И разумеется, режиссер может предложить исправления, существенно улучшающие пьесу. Но вносить все эти изменения нужно только с согласия и с участием драматурга, не отметать автора, а работать вместе с ним. Этого требует закон, этого требует этика, этого требует польза дела.

Сейчас все чаще приходится слышать, что драма – это лишь полуфабрикат, что лишь в театре она обретает жизнь. Но драма – это прежде всего литература. Это не повод для постановки и не сырье для театра. Именно драматург создает пьесу, без которой не было бы ничего остального, именно с него начинается театр. Хорошим режиссером следует считать не того, кто красиво воплощает некие театральные идеи и приемы безотносительно к пьесе, а того, кто с максимальной силой воплощает идеи, литературную красоту и особенности стиля драмы. В этом и заключается мастерство и дарование постановщика. Станиславский не переписывал пьесы, он утвердил себя в истории театра тем, что сумел достойно воплотить их на сцене. И долг режиссера – не только сохранять текст, но и «увидеть» спектакль, написанный драматургом, и воспроизвести не буквально, а перевести на адекватный театральный язык (что очень трудно).

Постановщикам надо чувствовать внутренний авторский жанр пьесы. В любом случае не надо привешивать к постановке приемы, трюки и решения, не соответствующие жанру пьесы, не вытекающие из ее смысла и не усиливающие его. К сожалению, режиссеры нередко работают в любимой ими эстетике и вгоняют в нее пьесы независимо от их жанра. Тогда проигрывают все: и пьеса, и спектакль, и драматург, и режиссер (и более всех – зритель). Когда же они работают в резонанс, спектакль обретает силу.

«*Из двух чаш художественных весов – на одной чисто внешняя художественная форма, на другой проникновение в образ, в идею автора – выше вторая, так как более пуста первая. Или не ставить пьесу, или проникнуться автором… Способность проникать в душу автора есть не наша особенность… Вымарали, переделали, переписали… и начали неверно… И продолжали переделывать вместо того, чтобы вернуться к автору*». Так писал Немирович-Данченко. Похоже, его уроки забыты.

Пристли предупреждал, что «*постановщик должен чувствовать себя слугой пьесы в той же степени, как и хозяином постановки. Он не должен считать себя, как некоторые режиссеры, каким-то Наполеоном театра, рассматривающим всех и всё как простые орудия выражения своей потрясающей индивидуальности,*

которой только, по его мнению, и интересуется публика. Рано или поздно режиссер такого типа прекращает рост театра и начинает его падение. Причина этому та, что он забывает, что именно драматург является главным творцом, главной движущей силой театра».

Может показаться, что это вещи общеизвестные (и это действительно так). Но сколько раз я с удивлением наблюдал, как комедию убивают психологическими безднами, живую, теплую лирическую пьесу – холодными формальными приемами, стремительное действие – бесчисленными паузами и зонгами, пьесу парадокса и абсурда – тщательным жизнеподобным или даже приземленно-бытовым исполнением. Все чаще режиссеры даже не пытаются «привести свои эффектные приемы в хоть сколько-нибудь разумное соответствие с пьесой» (Б. Шоу).

О юридической стороне режиссерских трактовок поговорим ниже (глава 22).

Режиссерский театр

Проблемы интерпретации приобрели особенную остроту в связи с пропагандой так называемого режиссерского театра, в соответствии с принципами которого постановщики считают, что обладают правом изменять любой материал (пьесу, прозу, текст, отсутствие текста)«под себя» и ставить, как им хочется, не считаясь ни с автором, ни с внутренним жанром пьесы. Для такого театра характерно тяготение к сложной метафоричности, к яркому визуальному образу, к внешним эффектам. Режиссер в этих спектаклях всегда очень заметен. Он заслоняет собой драматургию и часто – актера. Умение построить эпизод, иногда очень сильный и выразительный, применить смелый и неожиданный прием сочетается с нежеланием (а порой, возможно, и неумением) выстроить целое и цельное. Экстравагантность такой режиссуры часто выглядит не слишком необходимой и не очень внятной. Как писал Г. Товстоногов, «*интуиция должна прояснять мысль, а не затуманивать ее. Театр способен выражать сложное. Но особенно ценно, когда сложное выражается через простое».*

Эти приемы особенно отчетливо проявляются в интерпретации классики. Постановщики так настойчиво уверяют, что классика устарела, что она зрителям неинтересна и непонятна, они так старательно «осовременивают» ее, выворачивают ее наизнанку, навязывают ей надуманные концепции, что трудно объяснить, зачем они вообще ее ставят. Продолжать в таких случаях называть это классикой – значит

грешить против истины. Классика – это концентрированное и совершенное по форме выражение социальных, культурных, художественных, философских, литературных взглядов и вкусов эпохи, в которую творил автор. Что остается, если выбросить хоть одну из этих составляющих?

Бернард Шоу не случайно иронизировал: *«При каждой новой постановке Шекспира безуспешно пробуются бесчисленные способы изменить его пьесы, и эти попытки приближают день, когда стремление к новшеству приведет к правильному решению: ничего в пьесах Шекспира не менять»*. Он советует ничего в пьесу не вносить и не делать *«попыток доказать, что у постановщика вкуса и ума больше, чем у Шекспира»*.

Разумеется, нельзя все спектакли режиссерского театра стричь под одну гребенку, и не все они ставятся по одному рецепту. Наличие общих черт и определенной тенденции вовсе не означает отсутствия отклонений от нее. У театра этого направления есть немало достижений, особенно в визуальном плане. Он серьезно расширил границы театра, открыл для него новые возможности и выразительные средства. Он стремится избавить театр от скучной буквальности, сделать его более эмоциональным, ярким, зрелищным. Это можно только приветствовать. Но, говоря о приобретениях, не надо забывать и о потерях. Не следует закрывать глаза и на опасность, которую несет с собой монополизация того или иного режиссерского направления. То, что может быть хорошо у лидеров, убого у их подражателей и эпигонов.

Режиссерскую диктатуру ввели у нас Станиславский и Немирович-Данченко. («Мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях», – писал один из них). Она возникла как реакция на диктатуру безграмотных антрепренеров – «буфетчиков и бюрократов», на творческую анархию и отсутствие единого организующего творческого начала в театре. Этот революционный переворот на первых порах был очень плодотворен, но и вред он принес немалый. Это отметил и сам Станиславский, описавший вредное влияние на него Кронека – деспотичного режиссера Мейнингенского театра. «*Я подражал Кронеку и со временем стал режиссером-деспотом, а многие русские режиссеры стали подражать мне совершенно так же, как я в свое время подражал Кронеку. Создалось целое поколение режиссеров-деспотов. Но – увы! – так как они не обладали талантом Кронека и Мейнингенского герцога, то эти режиссеры нового типа сделались постановщиками, превратившими артистов наравне с мебелью в бутафорские вещи и вешалку для костюмов, в пешки для передвижения их по своим мизансценам*».

Отцы-основатели были диктаторами, но это была просвещенная монархия, а не надменное самодурство, в которое неизбежно вырождается всякая диктатура. «Художественный театр сразу поставил дело так, что самым главным в театре является сцена: актер, автор и режиссер. Все остальное существует для этого треугольника», – писал Немирович. Теперь же драматург выпал из этого треугольника, остается режиссура, только режиссура и ничего кроме режиссуры. Она имеет следствием снижение роли актерского мастерства, пренебрежение думающим и самостоятельно творящим актером, подавление автора, неуважение к литературной основе. Как остроумно заметил петербургский критик Евгений Соколинский, «автор умирает в режиссере».

Режиссерский театр часто борется против выдуманной им самим «традиционности», очевидно, против «психологического театра», как будто театр до авангардистов всегда был одинаковым, бескрыло-приземленным и уныло-психологическим. Все теперь боятся быть «несовременными». Каждый постановщик, даже начинающий, с гордостью заявляет (или критики с одобрением отмечают), что он стремится уйти от «привычных стереотипов», «хрестоматийной трактовки» и т. п. Вполне похвальное стремление. Откуда уйти – это более или менее понятно. Но куда? Тут появляется много вопросов.

Режиссерский театр возник не сегодня и не вчера. О нем еще несколько десятилетий назад высказался Георгий Товстоногов:

«Я против понятия “режиссерский театр”… Но существуют режиссерские “заболевания”. Одно из них именуется режиссерским самовыражением. Драматическое произведение становится предлогом для неких соображений режиссера, которые его волнуют, но напрочь не существуют в драматургическом материале. Мне кажется, это очень опасное и вредное для театра заболевание. Мне кажется, что режиссер обязан раскрыть автора. Он должен погрузиться в его мир и открыть сценическую сторону литературного материала, который задан писателем, раскрыть его художественную природу. И перевести по существу в другое искусство, сценическое… Это высшая цель режиссуры. Если есть индивидуальность и личность, и мы с каким-то другим режиссером будем ставить перед собой эту задачу, все равно спектакли будут разные. Потому что объективно личности разные, но если мы субъективно будем самовыражаться, то непременно изуродуем писателя.

Раскрыть автора важно не только для спектакля, главное – для самого режиссера. Встречаясь каждый раз с новым автором, режиссер обогащается. А в первом случае он как бы находит раз и

навсегда ему близкую эстетику, которую он спокойно вгоняет каждый раз и становится монотонным, однообразным. Таких примеров, к сожалению, довольно много и сегодня.

Для меня автор должен стоять на первом месте… Концепция должна не сочиняться, она должна быть угадана в будущем зрительном зале. Вот мой главный режиссерский принцип».

Чрезмерное опьянение режиссерским театром, видимо, должно смениться некоторым отрезвлением. Настала пора окончательно разделить понятия «драматический театр» и «режиссерский театр». Это разные виды искусства. Так же как мы отделяем драматический театр от оперного или от балета и цирка. Их надо судить по разным критериям.

Режиссер – это прежде всего интерпретатор пьесы. Эта очень сложная театральная профессия, возникшая сравнительно недавно, в том и заключается, чтобы истолковывать пьесу и дать ей сценическое воплощение. Остальные создатели спектакля: художник, композитор, актеры, концертмейстер, балетмейстер, специалист по движению и пластике, завпост, технические работники, – каждый отвечает за свою роль, за свой участок. Лишь режиссер думает о целом, координирует и объединяет всех, намечает план работы и обеспечивает его реализацию, ищет смысл каждого эпизода и всей пьесы. Соединить все вместе: живое слово, интонацию, мимику, жест, физические действия, темп, ритм, мизансценирование, сценографию, реквизит, музыкальное и звуковое сопровождение, свет, цвет, костюмы, выстроить на сцене взаимодействие актеров, определить жанр, придумать спектакль в целом – вот стоящая перед ним непростая задача. Надо владеть всеми этими инструментами и заставить их звучать все вместе в полную силу. Для всего этого нужны опыт, эрудиция, широкое и глубокое образование, умение ладить с людьми, черты лидера и, разумеется, воображение и незаурядный талант.

Однако в задачу режиссера вовсе не входит литературная работа. Он не автор пьесы, это не его профессия, не его сфера. Конечно, режиссер может обладать литературным талантом (так же как и драматург может быть наделен режиссерским даром), но сейчас речь идет о смысле профессии, а не об отдельных случаях. Великий режиссер Георгий Товстоногов считал, что «режиссура есть ВОПЛОЩЕНИЕ пьесы, а не первоначальный акт творения».

Что же происходит на деле? Теперь юные режиссеры уже с младых ногтей воспитываются своими мэтрами в убеждении, что интерпретация пьесы – это малоинтересное, скучное занятие, которое пристало лишь неудачливым бездарностям. «Какой интерес в том, чтобы произносить написанные кем-то и

выученные слова?» – считают они. Спектакль, по их мнению, это не «картинки к тексту», а самостоятельное художественное произведение, независимое или мало зависимое от литературной основы. И это произведение, сиречь спектакль, может иметь другую идею, других персонажей, другой финал, другую композицию, другой жанр и другой текст, нежели то, что было задумано и написано драматургом. В этом свобода творчества, прелесть театра, смысл профессии. Этим постановщикам кажется, что выражение идеи, смысла и стиля драматурга отнимает у них творческую самостоятельность, принижает их собственную роль как создателя спектакля. В их сознании драматургия – это не литература, а некий полуфабрикат для театра, и можно обращаться с этим «полуфабрикатом» по своему усмотрению.

И вот такие режиссеры, вместо того чтобы работать над спектаклем, начинают «работать над пьесой». Эта работа вовсе не заключается в том, чтобы определить ее идею, вдумываться в диалог, переводить его на театральный язык, размышлять над характерами персонажей, изучать эпоху, знакомиться с биографией автора, читать другие его произведения, изучать необходимый театроведческий и литературоведческий материал по теме и т. д. Нет, по их мнению, все это устарело и ненужно. Да и трудоемко. Зачем изучать чужое? Ведь главное – внести «свое» (хотя это «свое» нередко уже придумано кем-то другим или просто продиктовано стремлением не отставать от моды). Неважно, какой смысл вкладывали в свои произведение Пушкин, Чехов или Сидоров; важно, что думаю и считаю я, режиссер. Вот типичное высказывание одного из современных постановщиков.

«Или вот еще любят поговорить о природе чувств автора. Когда я сказал, что для меня это ничего не означает, все были почему-то поражены. А я поставил более шестидесяти спектаклей и никогда не задумывался ни на одну секунду над природой чувств автора. Для меня важнее природа чувств режиссера».

Печальнее всего, что этот режиссер еще и преподает в театральном институте, передавая свои взгляды будущему поколению.

Вот почему и приходится читать и слушать, как постановщики в своих интервью с гордостью рассказывают, как они переписали в пьесе начало, переставили порядок сцен, убрали одних персонажей, добавили других, как они что-то сократили, чем-то дополнили, изменили финал, придали другую идею… В общем, внесли «свое».

Известный знаток оперного театра Е. Цодоков пишет: «*Любые внемузыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они*

усиливают и "обнажают" художественные смыслы основной оперной субстанции – музыки».

Немножко видоизменим эти слова применительно к театру драмы*: «Любые средства интерпретации в драматическом театре плодотворны лишь тогда, когда они выявляют и усиливают смысл главного художественного средства драмы: ее литературной основы. Противоположные усилия опасны. Поэтому дорога открыта для поисков новых ритмопластических, мизансценических, световых и любых других решений, лишь бы они были свободны от навязывания новой литературно-смысловой конкретики».*

Еще одна мантра, часто повторяемая: если ставить пьесу «как написал автор», то все спектакли по ней будут одинаковы, будет скучно, развитие театра остановится, а у режиссеров и актеров не будет возможности проявить свой талант. Это неправда. Как сказал Монтень, «во многих вещах не сомневаются потому, что общепринятых мнений не проверяют; так мир переполняется нелепостью и ложью». Бесконечное разнообразие великолепных сценических трактовок произведений драматургии наглядно убеждает, что следование автору не означает одинаковости. Впрочем, одинаковость просто и невозможна. Разные театры, разные сцены, разные актеры, разные эпохи, разная публика – все это ведет к необходимости и неизбежности разных трактовок, даже если все эти спектакли ставит один режиссер. И тем более если режиссеры разные. Еще у древних римлян была поговорка: «Когда двое делают одно и то же, получается не одно и то же». Иногда лучше, иногда хуже, иногда просто по-другому. Однако трактовка – поиски и выявление смысла произведения путем сценического воплощения – вовсе не означает внесения в произведение смысла, из него не вытекающего и на нем не основанного.

По роду своей профессии мне приходится смотреть (вживую или в записи) множество разных спектаклей по одной и той же своей пьесе, и иногда случается видеть, например, три резко отличающиеся, но в то же время яркие, сильные и точные интерпретации – такие, какие хочется видеть автору, хотя все они разные.

При всем разнообразии трактовок, пьеса должна быть одна и та же, а не та, версию которой по своему вкусу и в меру своего умения пишет режиссер вместо автора. Не пьесу надо подгонять к трактовке, а трактовку – к пьесе. Вполне возможно, что изменения, которые хочет внести режиссер, окажутся очень удачными, но их просто надо согласовать с живущим автором. Этого требует не только закон, но и порядочность. Автор примет

их с благодарностью и сам внесет их в окончательный текст.

Вслед за постановщиками теряют уважение к литературной основе и актеры. Они не всегда понимают, что даже несколько выброшенных или вставленных слов могут нарушить ткань всей пьесы, что вольное обращение с текстом открывает путь отсебятине, «оживляжу», словесному мусору, потере профессионализма. Появляется приблизительность, словечки типа «блин», «мужик», «значит», а порой и просто мат. Объясняют, что благодаря этому «сотворчеству» актер, «не скованный текстом», чувствует себя более органично, более свободно. О внутреннем жанре пьесы при этом не задумываются. В пьесе абсурда вдруг начинают звучать бытовые словечки и интонации, в легкой комедии – заумный психологизм или откровенная пошлость. Так получается, когда актеры играют «по суфлеру и внутреннему убеждению».

«В человеке, это самое, все должно быть, значит, красиво: и туфли, и прическа, ну и вообще все. Да-да».

«Еще одно, последнее сказанье, и я, так сказать, закончу свою рукопись».

Скажете, что услышать такое со сцены невероятно. Что на Чехова и Пушкина никто никогда не посягнет. Во-первых, посягают, и еще как. А что касается драматургов современных то «улучшать» их сам бог велел. Если бы такие улучшения были результатом тщательной литературной, редакторской, режиссерской и актерской работы, да еще согласованы с автором, их можно было бы только приветствовать. Но беда в том, что чаще всего они – результат плохо выученного текста, неумелой и неуместной импровизации, небрежности, словесного мусора, дурного вкуса, попытки придания речи «естественности» путем вставки разговорных словечек и междометий типа «ой!», «значит», «да-да», «вот», «ну, это», «так сказать» (это в лучшем случае).

Раньше такое не допускалось, это считалось признаком непрофессиональности актера, его неумения готовить роль, его безответственности. Этого стыдились, с этим боролись. Сейчас актеры наспех проглядывают забытые роли во время спектакля за кулисами перед выходом на сцену. Несоблюдения текста совершенно не стыдятся, об этом просто не задумываются. Более того, приблизительность даже возводят в признак «современности» и в принцип «кому вообще нужны слова?». Режиссура на точность подачи текста перестает обращать внимание: ведь «мелочное следование» тексту убивает естественность, сковывает большого артиста. Где это написано, что роль надо учить и точно ей следовать? Актер не учит «буквы», он творит.

Дело не в упрямом желании автора видеть любой ценой точное воспроизведение текста слово в слово. Важно другое. Ведь этот «текст» имеет идею, смысл, подтекст, нюансы, аллюзии, он содержит характеры и образы, колорит и атмосферу, историю и перипетии, он содержит отношение автора к реальности и его индивидуальную манеру отражать эту реальность. И соблюдать текст – это значит соблюдать все то, что в нем заложено, а не просто воспроизводить слова.

Разумеется, так происходит не всегда. Мне довелось видеть по своим произведениям замечательные постановки, и тогда я всякий раз удивлялся невероятной интуиции и воображению режиссеров, создавших великолепное театральное воплощение пьесы. И не обязательно их решение точно совпадало с моим видением. Скорее напротив: часто оно было для меня неожиданным, но усиливало смысл, а не разрушало его.

Это интересно и поучительно. Иногда любительская студия, имея в качестве декорации и реквизита один-единственный стул, делает спектакль куда более интересный и точный, чем академический театр с его сцендвижением, сложной звуко- и светотехникой, компьютерной графикой и кинорядом. Ибо увлечение театральной техникой, стремление следовать театральной моде (обычно в ущерб разработке ролей) не помогает, если нет понимания смысла пьесы и воображения, чтобы перевести его на театральный язык.

Все чаще пьесе навешивают при постановке ненужные бубенчики. Просто диву даешься, глядя на такой спектакль: напридумано много, но к чему, для чего, зачем? Как писал еще Сенека, plus sonat, quam valet – «больше звону, чем смысла». В ходу бессмысленные утверждения, что режиссер должен работать «наперекор автору», «против пьесы», что глубину и объемность дает только «контрапункт» и т. п.

Другое дело, что далеко не все драматурги в состоянии создать свой мир и индивидуальный жанр пьесы, не сбиваясь на другие стили. Чаще всего превалирует неиндивидуальная жизнеподобная манера (в ней могут быть созданы и неплохие пьесы), которая и диктует жизнеподобный стиль спектакля в сценографии и манере игры. Смелые приемы современной режиссуры приходят в противоречие с жизнеподобием, а удовлетворительный драматический материал, адекватный такой режиссуре, найти непросто.

Драматургов, ожидающих уважения к своему произведению, обычно обвиняют в непонимании специфики театра, незнании законов сцены, в несовременности, отсталости и т. п. Авторов, пытающихся защищать свое понимание пьесы, упрекают в плохом

характере, в неумении идти на компромисс. «Компромиссом» называется полное безоговорочное подчинение воле и находкам постановщика. Но интересно наблюдать, как постановщик себя ведет, когда ему самому высказывают пожелания по поводу его режиссуры. Тут он становится совершенно нетерпимым и неуступчивым.

Драматург, сколь его ни критикуют за это, при постановке своей пьесы хочет слышать со сцены то, что написал он, а не всевозможные переработки и, хуже того, актерские импровизации. Он готов отдаться режиссеру по любви, но не хочет, чтобы его насиловали. Он не хочет испытывать чувство стыда, когда присутствует на исполнении своей пьесы. Режиссер, конечно, имеет право на свое видение спектакля, но и автор тоже вкладывал в свое произведение какой-то смысл и стремился выразить какую-то идею, и потому имеет право, чтобы этот смысл был донесен до зрителя. Еще раз повторим слова Пристли: «Театр, в котором не уважают автора, – это плохой театр».

20. Слово и театр

Каждому с детства знакома история Маугли – мальчика, потерявшегося в джунглях и выросшего вместе с волками. Став взрослым, он вернулся в мир людей. Сказка хороша, только вот в чем проблема: найти достойное место в мире людей Маугли уже не сможет. В реальности такие случаи имели место: маленькие дети терялись в лесу, но когда спустя десять-двадцать лет их находили, они уже навсегда теряли способность выучиться человеческому языку и влиться в человеческое общество. Мозг ребенка, лишенного речевого общения, не развивается нормально и уже не может восстановиться позднее. Медики и психологи так и называют это явление – «синдром Маугли».

Учеными установлено, что язык, речь, слово сыграли огромную роль в становлении человека как вида Homo sapiens sapiens. Именно речь сделала человека человеком, тем отделив его от мира животных. Ведь человеческая речь – это прежде всего мыслительный процесс. В нем участвуют миллионы и миллиарды нервных клеток. Мы мало задумываемся об этом. Представим, что нам нужно, например, произнести слово «цветок». Из огромного запаса понятий, хранящихся в памяти, мозг выискивает нужное слово и передает команду на его произнесение грудной клетке, легким, голосовым связкам, языку, губам, челюстям. Программируется не только сама артикуляция звука, но и его громкость, интонация, подтекст. Получающиеся в результате звуковые волны разного спектра и интенсивности достигают уха слушающего, оттуда передаются в его мозг, и там начинается сложный процесс обратной переработки полученного сигнала в понятия, эмоции и слова. Нечто похожее происходит и при восприятии письменной речи. Теперь представьте, сколько слов и с какой скоростью произносит, пишет и воспринимает человек, и станет ясно, какую роль сыграло обретение языка в развитии мозга.

Слово и мысль неразрывны. Американский ученый Бенджамин Ли Уорф писал в книге «Наука и языкознание», что язык «формирует мысль, является программой и руководством мыслительной деятельности индивидуума, средством анализа его впечатлений и их синтеза». Слово, язык участвуют не только в общении людей, но и во всякой мыслительной деятельности. Выдающийся французский лингвист Эмиль Бенвенист утверждал: «Неверно думать, что язык – это одежда мыслей. Одежду можно снять, слова же – неотъемлемая часть мысли. Следовательно, вопрос о том, может ли мышление протекать без языка или

обойти его, оказывается лишенным смысла».

Знаменитый психолог Л. С. Выготский в своей книге «Мышление и речь» писал, что средством общения, основанным на разумном понимании и на намеренной передаче мыслей и переживаний, «была, есть и всегда останется человеческая речь. Самыми мощными и принципиально неисчерпаемыми средствами для обозначения новых содержаний являются звуковая речь и письменность. С другой стороны, речь как носитель системы значений различного типа определяет способ формирования, формулирования и понимания мыслей».

Речь важна не только для развития общества в целом, но и каждого человека в отдельности. Она определяет его уровень развития, его интеллектуальную и эмоциональную культуру.

Мозг развивают чтение, письмо, речь, слушанье и размышление. Естественно предположить, что всеобщая грамотность и развитие образования с каждым веком, десятилетием, годом повышают речевую культуру общества. На деле все обстоит сложнее. Распространение компьютеров и современных телефонов, развитие интернета привело к тому, что люди теперь отвыкают читать, воспринимать и писать относительно сложные и длинные тексты. Вместо чтения книг смотрят фильмы и сериалы, вместо статей проглядывают лишь их заголовки, а письма и сообщения пишут телеграфным стилем. Все бóльшая часть населения, читающая только посты в своих телефонах, отучается читать и писать (и, соответственно, думать и рассуждать). Благодарность, пожелания, недовольство и другие эмоции и понятия все чаще выражаются теперь не словами, а посредством картинок, лайков, смайликов, иконок и роликов. Язык писателей даже недавнего прошлого кажется слишком словообильным, архаичным, построенным из слишком длинных и сложных фраз. Соответственно, и мысли, выраженные этим языком, кажутся многим слишком сложными и не очень понятными. Все, что не вмещается в строку СМС, кажется чрезмерным и трудным для усвоения. Наиболее удобным для общения становится стиль Эллочки-людоедки, словарь которой составлял двадцать слов.

Театру в этих условиях приходится занять какую-то позицию: или противостоять упадку речевой культуры, или же принять эту тенденцию как признак современности, как непреложный факт, включиться в этот процесс и содействовать ему. Кажется, театр избрал именно этот второй путь и успешно лидирует в нем.

Когда-то слово в драме ценилось театром очень высоко. Четко выстроенный емкий диалог, интеллектуальность в сочетании с продуманной конструкцией считались непременными

признаками хорошей драмы. Теперь театры теряют интерес к слову. Это вызвано двумя разными (на первый взгляд) причинами.

Первая из них – коммерциализация театра. Театральные администраторы и продюсеры, озабоченные в первую очередь финансовыми соображениями, а не романтическими мечтами о разумном, добром и вечном, ищут пьесы полегче, попроще. Они убеждают драматурга, что зритель не воспринимает фразу, в которой больше четырех слов, и реплику, в которой больше двух фраз. Они предпочитают пьесу, которая «не нагружает». В результате выращивается и зритель, желающий смотреть спектакли, в которых его «не нагружают». К сожалению, на этой почве вырастает и поколение драматургов, которые и не способны писать что-то иное. Что ждет театр на этом пути дальше? Переход к фразам из трех слов, потом из двух? А потом вообще отказ от слов?

Диалог многим постановщикам кажется скучным. Поэтому слово разбавляют, заглушают или подменяют «приемами». А еще лучше поставить вместо диалога клип со сцендвижением и эффектной концовкой на аплодисменты. Режиссерам драмы явно больше нравится быть балетмейстерами.

Впрочем, неумение выражать свои мысли – если они есть – приводит иногда драматургов к обратному: к обилию слов, говорильне, к словоблудию, не имеющему внятного смысла. Такая невнятица многим кажется оригинальностью и глубокомыслием.

Но наступление на слово активно совершается и с противоположного фланга – со стороны режиссуры и критики, считающей себя элитарной, определяющей моду в театре и задающей тренды его развития. В драматическом театре, всегда бывшем театром слова, теперь все более утверждается «визуальная режиссура», шоу вместо драмы. Человеческая речь уступает место танцам, музыке, пению, кино, компьютерным проекциям. Внимание к сценической речи актеров не может сравниться с вниманием к сцендвижению и мизансценам. Конечно, выражения типа «синтез искусств» и тому подобное выглядят привлекательно, но есть синтез, а есть просто мешанина. Слово перестает быть первичным базисом, на котором строятся все эти компоненты спектакля, диалог становится мешающим фактором. Театр, как и цирк, теряет связную речь. Из него уходит Слово, а вместе с ним – человек и его внутренний мир со всем его богатством, сложностью и многообразием. Как бы коротко и сжато пьеса ни была написана, ее всегда сокращают. Умение анализировать пьесу и ее диалог уходит в прошлое.

Разумеется, драматический спектакль – это не читка и требует создания яркого и выразительного визуального ряда. Театр – это зрелище, и он должен включать в восприятие произведения все органы чувств. Для этого в его распоряжении имеется огромный арсенал: сложная машинерия, декорации, костюмы, свет, жест, мимика, движение, компьютерное сопровождение и, конечно, мизансцены. Все это помогает переводить язык литературы на театральный язык, глубже и ярче выражать смысл происходящего, усиливать его эмоциональное воздействие. В теории это верно. Вопрос в том, каковы цели этого зримого ряда и нужно ли его строить в ущерб слову и речи. На практике часто трудно понять, зачем актеры, ведя, например, диалог в интерьере, мечутся по сцене, лазают по стремянкам вверх и вниз, что-то бормочут, стоя спиной к зрителю, играют в футбол, уходят за кулисы и возвращаются, продолжая что-то говорить или кричать друг другу с разных концов сцены, перетаскивают мебель с места на место, ездят на велосипедах, ползают на четвереньках, валяются на полу, прыгают на одной ноге, льют воду в тазы, пускаются танцевать, не говоря уж о парных движениях другого рода. Чтобы было «нескучно»? Но ведь все это вкупе с видео на модных ныне в театре киноэкранах не обогащает, а успешно разрушает диалог, отбрасывает его на третий план, делает его невоспринимаемым и лишенным смысла. Если к этому еще прибавить столь частые сейчас визг, крик и заглушающую все музыку (по выражению Жванецкого, «музыка теперь – враг человека»), зрелище становится совсем утомительным, невнятным и действительно скучным.

Одна из причин такого стиля режиссуры – наблюдаемый ныне относительный кризис драматургии (который, в свою очередь, в значительной мере объясняется и перепутьем, на котором находится сейчас театр). Не находя (и не ища) достойной, по их мнению, литературы для театра, постановщики стали считать, что слово в театре играет второстепенную роль, что современный зритель не в состоянии усвоить слова и они его не интересуют и т. п. Однако и с текстами классиков театры привыкли теперь тоже обращаться достаточно вольно.

Другая причина оттеснения слова на третий план – желание режиссеров освободиться от «подчинения» драматургу, творить свободно и самостоятельно. Сильная драматургия, несущая в себе продуманную конструкцию, мысль, образ, игру и красоту слова, неудобна: надо или ей подчиниться (чего не хочется), или ее ломать (что приводит к плачевным результатам). Слабые же и невыразительные тексты ничем не связывают постановщика, и потому они более подходят для всевозможных произвольных

визуальных построений и трактовок.

Театр, где перестают уважать слово, неизбежно приходит в упадок. Вместе со Словом со сцены уходит человек, а без человека нет театра. Великолепный анализ тенденции современного театра к антивербальности, его «подозрительного и пренебрежительного отношения к слову» содержится в статье Евгения Соколинского «Песни без слов». Он отмечает «почти полное исчезновение и обессмысливание сценического слова» и закономерный результат этого: «*Интеллигентный зритель уходит из театра, так как по привычке ждет от театра мысли. Образовавшуюся пустоту заполняет зритель, ждущий развлечения*».

Так или иначе тенденция очевидна: речь, слово, литература оттеснены на периферию режиссерской работы. Эта тенденция опасна. Слово надо беречь. Иначе театру грозит синдром Маугли: потеряв способность к речи, он уже не сможет восстановить ее. И драматургам тоже следует расширять свой словарный запас, совершенствовать умение владеть языком, учиться думать, говорить, писать и слушать.

Как сказано у Альфреда Мюссе в одной из его драм, «тот, кто кладет слова на наковальню и молотом и напильником истязает их, не всегда размышляет о том, что слова эти представляют мысли, а мысли эти – деяния».

Сложившаяся ситуация беспокоит и многих режиссеров.

«Драматический театр – это отдельная культура, это искусство говорящего и мыслящего на сцене артиста, в пространстве и во времени. А сейчас происходит подмена искусства драматического театра зрелищем, шоу… Здесь можно понять только одно: драматический театр – это не досуг, это не времяпрепровождение, это культурная миссия» (Сергей Женовач, руководитель МХТ им. Чехова).

Мы любим слово «современный»: современная техника, современный театр… Действительно, все вокруг постоянно становится лучше, быстрее, удобнее, совершеннее. Принято считать, что общество движется только в одном направлении – вперед, и это движение называется прогрессом.

Но не всегда, не везде и не во всем. Искусство и техника Египта достигли пика 4000 лет назад. К новому времени эта страна пришла нищей и безграмотной. В Камбодже восемь веков назад высились самые большие в мире храмы, удивительные по красоте и невероятные по масштабам и искусству декора. Теперь большинство населения живет в избушках на курьих ножках, а забытые древние города заросли лесами. Гигантский храмовый комплекс в Эллоре (Индия), украшенный миллионом скульптур, поражает воображение, но он создан много столетий назад.

Греция стала ныне музеем, хранящим великое наследие далекого прошлого. Искусству речей Цицерона и Демосфена, произнесенных двадцать с лишним веков назад, последующие поколения могут только завидовать. Язык Шекспира, Лопе де Веги и Расина остается непревзойденным. Получается, что «современность» часто разительно уступает тому, что было двадцать веков или даже двадцать лет назад.

Вопрос вот в чем: то, что происходит сейчас в нашей культуре, и в частности в театральном искусстве, это прогресс или регресс, развитие или деградация? Не грозит ли нам синдром Маугли? Куда мы движемся? С помощью театра назад, к обезьяне?

21. Драма и театр – союз или противостояние?

Одна из «вечных» театральных тем, вызывающая постоянные споры, – отношение между драмой и театром: что из них первично, чему принадлежит главная роль, что у чего находится в подчинении, что от чего больше зависит. Публику этот вопрос совершенно не интересует, однако, при некоторой его схоластичности и кажущейся сугубой теоретичности, он имеет немалое практическое значение и принимается близко к сердцу всеми деятелями театра (отнесем к таковым и драматургов). Часто в спорах выступает на первый план самолюбие и честолюбие творцов, но на деле в этих дискуссиях выявляются взгляды на саму сущность драматического театра.

«Является ли пьеса законченным целым без ее представления на сцене? – пишет Эрик Бентли. – *Одни с убежденностью отвечают на этот вопрос утвердительно, другие с не меньшей убежденностью – отрицательно. Все зависит от вкусов и темперамента: "книжники" веруют в самостоятельность авторского текста; "театралы" веруют в сценическую его интерпретацию. И те и другие правы. Хорошая пьеса ведет двойную жизнь, обладая законченной индивидуальностью в обеих своих ипостасях.*

На вопрос, что предпочтительней: прочесть пьесу или посмотреть ее в театре, – лучше всего отвечать в плане сугубо практическом. Человек, умеющий читать, глубоко вникая в весь строй пьесы, вряд ли захочет смотреть посредственную ее постановку. С другой стороны, смотреть шедевр драматургии в мастерском исполнении – это ни с чем не сравнимое удовольствие. Сценическое воплощение во многом обогащает пьесу – прежде всего посредством добавления решающей и убедительной в своей конкретности фигуры – живого актера»[3].

Споры о роли, месте и значении драмы и драматурга в драматическом театре возникли не сегодня и не вчера, а десятки и сотни лет назад. Проследим коротко их историю. Уже основоположник теории драмы Аристотель в своем «Искусстве поэтики» писал, что для восприятия драмы театр не обязателен. В течение последующих веков это мнение не раз оспаривалось и утверждалось в зависимости от театральной ситуации. В начале XIX века Э. Т. А. Гофман заметил: *«Писатели и композиторы имеют в настоящее время мало значения в театре; на них смотрят по большей части только как на работников, как на лиц,*

благодаря которым представление, заключающееся в блестящих декорациях и роскошных костюмах, может состояться». Однако в полной мере эта дискуссия развернулась на рубеже XIX–XX столетий, когда развитие театра привело к появлению фигуры режиссера.

А. А. Блок писал, что «вопрос о режиссере – исключительно модный вопрос»: *«Кажется, мы переживаем эпоху, когда прямое или косвенное презрение писателей к сценическому воплощению своих произведений дошло до апогея… Режиссер – это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу… и вслед за тем истолковывает актерам пьесу по своему разумению, так что автор, явившийся на спектакль посмотреть свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного слова. Впрочем, искажение пьес уже входит, я думаю, в привычку, и авторы их даже не особенно изумляются».* Блок пишет об извечной «вражде литературы с театром, писателя с актером», сочувственно цитирует Ибсена: «Приходится брать людей театра, каковы они есть. *Когда-нибудь да опомнятся*».

Напротив, знаменитый практик, историк и теоретик театра Н. Н. Евреинов без колебаний отвел драме в театральном представлении второстепенную роль:

«Речь в театральной пьесе играет служебную роль (материал для актера): как публика, мы больше слушаем глазами, чем ушами. Ergo – не доминировать должна литература на сцене, а стушевываться ради самостоятельного искусства – искусства театрального! Запомните это, вы, поголовные новички-драматурги!»

Противоположную точку зрения высказал известнейший критик Юлий Айхенвальд. Его знаменитая лекция «Литература и театр», прочитанная в 1913 г. в Москве и напечатанная под названием «Отрицание театра», вызвала острую дискуссию. Приведем из нее обширные выдержки, потому что в этой работе наиболее ярко выражены аргументы тех, кто считает, что в основе драматического театра должна лежать литература.

«Искусство свободно, театр – нет. Он не самостоятелен. Он безнадежно зависит от литературы; не будь ее, не было бы и его. Между тем не будь театра, литература, пьеса все равно была бы. Художник художнику – король, и каждый из них самовластен; актер же автору подчинен. Спутник, только спутник драмы, театр ничего не прибавляет к ее существу. Он не дает внутренне нового, действительно нового…

Ведь и до сценического воплощения, помимо него, пьеса вовсе не страдает отсутствием яркости, живой красочности. Написанная драма уже сама энергична вполне; она совсем закончена, и ей

больше ничего не нужно. К великому прибавлять нечего. А в искусстве что не прибавляет, то отнимает; что не плюс, то минус…

Итак, драма без театра мыслима, театр без драмы немыслим…

Театр существует не сам по себе, а только в качестве иллюстрации. Она приятна, но только не нужна. Иллюстрация навязчива, она парализует активность воображения, слишком помогает… Театр иллюстрирует; но была бы очень дурна та пьеса, которая для раскрытия своей внутренней сущности непременно нуждалась бы в услугах сцены. Все очень тонкое и духовное, изысканно-психическое, нежные нервы внутреннего мира, – все это не поддается сценическому воплощению.

То, что актер связан автором и что он, отсюда, не творец, не художник – это смутно ощущается ныне теми новаторами театра, которые хотели бы эмансипировать сцену от писателя, сделать ее независимой от литературы. Но если бы эта некрасивая мечта и была осуществима, на подмостках воцарилась бы не просто анархия, а, что еще хуже, олигархия. Было бы несколько авторов – не лучше ли один? Истинное творчество никогда не коллективно. Искусство требует одиночества. И если некоторые ценят театр именно за то, что он будто бы соединяет в себе разные искусства, то как раз это множество и подозрительно. Синтезирует искусства жизнь, а не театр; только мир – синтез. И умаление автора режиссером, преступное ограничение писательского самовластия не только не приведет к самостоятельности театра, но и покажет просто его несостоятельность. Это третье лицо – кто он? Каковы его необходимые отношения к пьесе? Если он сам – личность, творец, то не мешает ли ему автор? Не мешает ли автору он? И не является ли неизбежным то, что он ограничивает актеров? И для того чтобы театр дал сравнительно с текстом пьесы нечто существенно новое и не был только удвоением, повторением; для того чтобы драма на сцене представила собою поистине другое, чем драма в книге, – для этого нужна какая-то жертва. Вот и хотят принести человеческую жертву в лице автора, хотят осуществить новую психологию без души. Забывают, что художник ни с кем не делится. Поэта, прирожденного самодержца, теперь просят посторониться и потесниться, быть лишь одним из многих, стать из творца помощником.

И недаром ищут, мечутся, будят старину, испытывают новизну, стараются найти для сцены какое-то новое измерение, реформируют, реставрируют, ломают…»

Столь категоричная оценка зависимости театра от

литературной основы, доходящая до полного отрицания театра как самостоятельного искусства, вызвала резкие возражения прежде всего, естественно, со стороны режиссеров и театроведов. В. Сахновский, Ф. Комиссаржевский, В. Немирович-Данченко, А. Кугель и другие видные театральные деятели выразили решительное несогласие с Айхенвальдом.

В. Сахновский: «*Как ошибается автор статьи "Отрицание театра", полагая, что театр не самостоятелен, что он зависит от литературы, что он только спутник драмы и он ничего не прибавляет к ее существу. Драма предполагает театр. И драма изображенная, драма действующая не то же, что драма написанная. Пьеса не сыгранная еще не существует, как не существует симфония, которая не звучит*».

Ф. Комиссаржевский: «*В периоды расцвета настоящего театра всегда литература зависела от театра, и эта литература была наиболее нужной театру…*

Большинство предшественников Шекспира и сам Шекспир были актерами. Мольер был актером, Гольдони начал свою карьеру писателя, составляя сценарии для той труппы, применительно к силам той компании, с которой он разъезжал по Италии. Труппы Commedia del'Arte, создавшие целый ряд крупных актеров, имели каждая своего поэта, приспособлявшегося к дарованиям членов труппы. Пьесы таких авторов – и Шекспира, и Мольера, и Гольдони – до сих пор исполняются на сценах и исполняются потому, что написаны они со знанием сцены, как "материал" для сценического творчества, написаны во внутреннем смысле очень широко и дают возможность каждому актеру воспринимать их под углом своей художественной индивидуальности. А вот бесконечный ряд пьес, написанных не актерами и не для актеров, "литераторами", например писателями эпохи Возрождения, людьми книжными, людьми только искусства слова, лежит ненужный театру под пылью книгохранилищ.

Театральное искусство только тогда и мыслимо, когда первое место отводится на сцене актеру, вернее актерам, объединенным в каждом спектакле режиссером в собирательную, гармоническую единицу общей художественной идеей. Автор – это только средство их объединения, но не всегда цель. И чем ближе подойдет автор к внутреннему миру этой собирательной единицы, называемой театром, чем меньше он будет помнить о том, что он "литератор", он для театра нужнее».

А. Р. Кугель (пожалуй, виднейший театровед своего времени): «*Но мы отрицаем также литературу в театре, как он – театр в литературе. В идеале театр должен обходиться без "чужого голоса", давая лишь свой собственный. Айхенвальд полагает, что*

театр портит литературу, мы же полагаем, что литература портит театр».

Нужно помнить, что споры вокруг сущности театра велись не абстрактно, а в конкретной ситуации. Когда Кугель писал «*литература портит театр»,* он имел в виду прежде всего Художественный театр с его «натурализмом» и «режиссерским диктатом». Кугель был против чрезмерной «литературности», которой грешили пьесы начала XX века, но при этом выступал за «*живое воплощение духа, темперамента и миросознания автора*». В целом Кугель представлял идеальный театр как союз актера и автора с минимальным вмешательством режиссера.

«Идеал – гармония, слияние, но путь – борьба, причем либо актер теряет, приспособляясь к автору, часть своей личности, либо автор, приспособляемый актером, – часть своей».

Взгляды Кугеля на режиссуру звучат настолько актуально, что не лишне кратко изложить их основные тезисы.

«Режиссер может быть и должен быть посредником между автором и сценой… Но может быть иначе: поставив себя центром, проведя, так сказать, меридиан через свой собственный режиссерский пуп, режиссер видит только клеточки и квадратики своего плана. В первом случае режиссер “заражается” от актера – и благо тогда театру, во втором – он старается “заразить” актеров от себя – и горе тогда театру! Так и по отношению к автору. Режиссер творит, соприкоснувшись с автором, – это одно. Автор мерцает, как скверный ночник, потому что режиссер собирается зажечь поэта пучком собственной соломы, – это другое.

Еще 25–30 лет назад режиссер был просто чем-то вроде заспанного будочника с алебардой, которого задачей было блюсти за порядком, “тащить и не пущать”. И вдруг – не угодно ли? – за четверть века вырос новый вседержитель театра, у которого оказалась какая-то великая книга театральной каббалы, – и театр стал “проявлением во вне” воли режиссера, “объективациею” режиссерской идеи, явью режиссерской грезы. Да что же такое случилось? На Синай, что ли, ходили режиссеры и там получили скрижали Завета?

Так как чуда богоявления мы за режиссерами не знаем, то уже по одному этому, в силу нашего уважения и почтения к преемственности исторической традиции и прошлому театра, мы должны признать в режиссерском захвате нечто искусственное, ложное, не имевшее возможности исторически даже созреть…

В том самомнении, которым нынче одержимы режиссеры, они мыслят не цветною симфониею талантливого ансамбля, но геометрическими фигурами собственного, обычно сухого

воображения.

Актер лишается права видеть собственными глазами, слышать собственными ушами. Автор проходит через "художественный"темперамент режиссера и в таком виде, отраженный режиссерским зеркалом, становится источником света и истины для актера!

Между художниками сцены, авторами и исполнителями не должно быть преломляющей призмы режиссерского всевластия.

Отсутствие художественно-театрального стиля, основанного на единстве литературной и сценической традиции, и является главной причиной того, что история нашего театра за последние 25 лет представляет мартиролог убиенных, истерзанных, оболганных, оклеветанных и извращенных пьес, поставленных совершенно так, как анекдотический солдат варил щи из топора или гвоздя.

Поставить, например, Островского – значит поставить себя вместо Островского. Когда-то "Гроза" была пьеса Островского. Теперь это пьеса режиссера Александринского театра».

Как говорится, словно в воду глядел.

Естественно, писатели были иного мнения о роли литературы в театре, чем режиссеры или театроведы.

Ф. Сологуб, популярный драматург начала XX века, считал, что в театре существуют лишь автор и зритель. «*Чем талантливее актер, тем тирания его несноснее для автора и вреднее для трагедии».*

Набоков, вслед за Айхенвальдом, полагал, что писаная драма закончена и совершенна сама по себе и ни в каком «довоплощении не нуждается». Напротив, всякая прибавка только губит ее: «*Любое конкретное воплощение – это всегда ограничение возможностей».* В своих «Лекциях о драме» он иронически предсказал ее будущее, не подозревая, сколь верным может оказаться его пророчество:

«Я хочу сказать, однако, что, если что-то не будет сделано, и сделано поскорее, ремесло драматурга перестанет быть предметом сколько-нибудь серьезного разговора о литературе. Драма целиком перейдет в разряд зрелищ, будучи полностью поглощена другим искусством – постановки и актерского мастерства, искусством, несомненно, великим и мною страстно любимым, но столь же далеким от основного писательского занятия, как живопись, музыка или танец. Пьеса будет создаваться театральным начальством, актерами, рабочими сцены – и парой кротких сценаристов, с которыми никто не считается; она станет плодом совместной работы, а сотрудничество, безусловно, не способно породить ничего столь же долговечного, как труд одного человека».

К сожалению, некоторым современным критикам театр именно таким и мечтается. Павел Руднев: *«Взаимоотношения литературы и театра, драматургии и театра сегодня перестраиваются, переосмысливаются. Автор пьесы становится в большей степени частью театрального производства, нежели писателем со стороны. Режиссеры обращаются к прозе и самостоятельно или с чьей-то помощью делают ее сценическую адаптацию. Сама категория текста в театре, и не только драматическом, переосмысляется и требует нового понимания».*

Однако, как заметил В. Е. Хализев, «импровизационно возникающая драматургия – это в большей степени сфера помыслов, мечтаний, попыток, прогнозов, нежели художественная реальность». Он же указал, что «сегодняшняя театральная режиссура не владеет искусством самостоятельного, свободного, активного сюжетного вымысла».

Известный критик эпохи Серебряного века Е. А. Зноско-Боровский в книге «Русский театр начала XX века» (Прага, 1925) писал, что русский театр пришел к кризисному моменту своего развития, характеризующемуся «творчеством голых режиссерских форм», говорил об актерах, «позабывших одно главное орудие драматического артиста – слово», и отмечал, что «все чаще подымаются голоса о необходимости возрождения драматургии и о праве драматурга в театре».

Главенствующую роль драматурга в театре решительно утверждал Бертольт Брехт:

«Станиславский, ставя спектакль, – главным образом актер, а я, когда ставлю спектакль, главным образом драматург. …Он идет от актера. С другой стороны, вы можете и от меня услышать, что все зависит от актера, но я целиком исхожу из пьесы, из ее потребностей».

Другого мнения, не будучи драматургом, придерживался Томас Манн: *«Писатели находятся во власти некоей аберрации, некоего высокомерного заблуждения, когда рассматривают театр как орган или средство воспроизведения, как инструмент для исполнения, существующий ради них, и не видят в театре явления самостоятельного, самодостаточного и по-своему творческого… Театр слишком могуч, слишком своеволен, чтобы быть только слугою литературы».*

Популярнейший английский драматург Дж. Б. Пристли считал, что «*именно драматург является главным творцом, главной движущей силой театра».*

Перейдем к временам, более нам близким. Одним из режиссеров, доказавших ценность и плодотворность своего видения театра не абстрактными декларациями, а делом, был

Георгий Товстоногов. Уважение к автору было одним из краеугольных камней его режиссуры: «*Для меня автор должен стоять на первом месте*».

Видимо, чем менее постановщик уверен в своем даровании, тем настойчивее он заявляет о примате спектакля над пьесой. Товстоногов и другие выдающиеся режиссеры, создавшие знаковые спектакли, никогда не называли себя в афишах их авторами.

Мысли Товстоногова разделяют и многие современные постановщики. Кирилл Панченко, руководивший московским Театром на Перовской, отметил, что «*сцена лихорадочно движется в сторону создания театра режиссерского приема, забывая, что театр – это искусство, базирующееся на литературном материале, и служение автору лежит в его основе*».

Режиссер Сергей Голомазов: «*Драматург – это не повод для выражения художественных амбиций режиссера. Драматург – это драматург. Это первое, второе и третье начало в театре. Драматург – это господь бог*». Знаменательные слова (хотя, скорее всего, имелись в виду драматурги прошлых веков), но многие ли наши режиссеры готовы с ними согласиться?

Драматург и литературовед Дмитрий Быков[4]: *«Мне представляется, что сама эта идея о тождестве и главенстве интерпретатора над творцом – это наследие постиндустриальной эпохи… Была такая идея, что продавец важнее производителя, что потребитель важнее творца, что интерпретатор важнее автора. Была даже провозглашена смерть автора. И вот примат множественности интерпретаций. Как раз, мне кажется, пожинаем мы сегодня плоды именно этого, когда никто ничего не производит, а все только перепродают и рекламируют… Разумеется, автор – бог, а интерпретатор – своего рода президент или царь, он должен понимать, под кем он ходит. С божьей стихией царям не совладать… Этот исторический процесс никакой современной интерпретацией никоим образом нельзя ни улучшить, ни зачеркнуть. Если ты такой умный, напиши другую пьесу. Бог – это Шекспир, а ты – подмастерье»*.

Полемика последних лет в основном повторяет аргументы прежних дискуссий, но теперь и в публикациях, и – что хуже – в театральной практике заметно начинает проявляться пренебрежительное отношение к драматургии (и к классической, и к современной) и произвольное с ней обращение со стороны постановщиков. Активно пропагандируется идея театра без драматурга и без пьесы. Причем имеется в виду именно театр, который еще носит название «драматический»:

«В кулуарах фестиваля, как всегда, было много разговоров о

будущем дне русского театра. По мнению некоторых знатоков, на смену традиционному театру текста и мизансцен уверенно идет другой. Назовем его "театром сквозного действия", где абсолютная актерская самоотдача адекватна четкой режиссерской заданности. Сюжет, текст – все это вторично, третично, десятично, это лишь смутное очертание тропинки, по которой должны пробиться к зрителю труппа и ее поводырь – худрук… Не привязка к тому или иному автору важна постановщику… Есть материал ***подостовернее: кровь, блевотина, слезы, сперма, испражнения…»***

Действительно, такое будущее очень «смутно», и «пробиться» к нему будет нелегко. Да и нужно ли? Может быть, когда автор статьи говорил о будущем «дне», он имел в виду не «день», а «дно»? Как писал Монтень, «даже самая неутомимая человеческая мысль впадает иногда в дремоту».

Критик Марина Дмитревская: *«А театр – это театр. Он и с пьесой театр, и без пьесы – театр».*

Режиссер Искандер Сакаев (в «Фейсбуке»): «*Как бы хорошо пьеса ни была написана, пока она не поставлена, читать ее будет только автор, а широкий зритель/читатель пьес не читает; за пределами театра они в принципе мало кому интересны… Режиссер только тогда способен создать что-то полноценное в художественном смысле, когда настаивает на соавторстве (в смысле творческого приоритета)».*

Странные истины поведал режиссер Юрий Бутусов в интервью газете «Коммерсантъ»: «*Я думаю, драматурги вообще плохо понимают, что они делают. Они пишут пьесу, но они не могут адекватно оценить ее. Пьеса существует для того, чтобы пришел режиссер, взял ее и что-то с ней сделал. Так рождается театр. Пьеса сама по себе ничего не значит вообще, она может ожить только на сцене. Не надо превращать ее в литературу – это не литература, это какой-то другой жанр, который срабатывает, когда сидят люди и смотрят на сцену. Вот тогда мы можем сказать, хорошая пьеса или нет».*

Если режиссер в театре видит прежде всего самого себя, то, значит, не драматург, а он «плохо понимает, что делает». Набоков писал про «*наслаждение гармонией, художественной правдой, чарующими сюрпризами и глубокое удовольствие от самого состояния удивления, которое они вызывают, причем удивление это возникает каждый раз, сколько бы вы ни смотрели пьесу или перечитывали ее*». Как может ставить пьесы человек, не испытывающий этого наслаждения?

В 2000-е годы в дискуссиях о взаимоотношениях между

драматургией и театром возникла тема так называемой «новой» драмы, с которой обычно ассоциируются грубая лексика, невладение профессией, монохромная тематика, эпатаж и скука. Но ставить знак равенства между «новой» и современной драмой совершенно неправомерно. Термин «новая драма» звучит очень эффектно. Рядом с ней все другие виды современной драмы автоматически кажутся устарелыми, прошлогодним снегом, а слово «новая» – это нечто интересное, волнующее, открывающее что-то неизвестное. Между тем нового в «новой драме» очень мало (разве что только название), тогда как в традиционной драме есть очень много новаторских произведений.

Само собой разумеется, что пьесы сейчас пишутся (и должны писаться) не так, как сто и даже двадцать лет назад. Жизнь меняется и с каждым годом все стремительнее. Другой ритм, другой политический строй, всепроникающий интернет, поголовное телевидение, другие ценности, другие реалии, другая культура, другое образование, другой спектр проблем, другая мораль, устранение запретов почти с любых тем, совершенно другой быт. Вот почему драматурги даже сравнительно недавнего времени – Шварц, Володин, Арбузов и даже Вампилов быстро устаревают (с чем многие, конечно, не согласятся; но нет сомнений, что они писали бы сейчас пьесы не так, как 50 лет назад). Изменился и сам театр, под авангардные тенденции которого пытаются подстроиться некоторые драматурги. Однако не театр должен определять почерк драматургии, а драматургия – новое лицо театра.

Стремление уйти от жизнеподобных форм приводит иногда к другой крайности, примерами которой являются «антитеатр», «другой театр», «альтернативный театр», «антипьесы» и тому подобные новации, получившие довольно широкое распространение. Их основные признаки: пренебрежение литературной основой спектакля (драматургия, используемая такими театрами, обычно равна нулю), непрофессиональность и как компенсация этих кардинальных слабостей – сползание к трюку, стремление любой ценой эпатировать, поразить зрителя. Некоторым альтернативным театрам близка идея театра вообще без пьесы, что видно по их анонсам и платформам, публикуемым в интернете:

«Текст говорит о социальных перформансах*, навязывающих обществу гетеросексуальность как биологическую истину. Контрасексуальная теория Пресьядо предлагает уход от противопоставления маскулинности и феминности за счет изъятия из центра сексуального поведения пениса и вагины и помещения в него ануса и дидло, роль которого может играть*

любая часть тела».

«Импровизированный монолог о выборе нового сотового телефона (сайт-специфик спектакль "Гамлет", показанный на фестивале "Точка доступа") выходит за границы повседневного в сторону трансцендентного».

«Первый же спектакль – "Запертая дверь" по пьесе белорусского драматурга Павла Пряжко – затронул ключевые позиции ментальности нулевых: получение информации о мире посредством скроллинга, социальный аутизм, реальность как симулякр. В сущности, театр post с первых шагов последовательно открывает для российского театра категорию постдраматического, раз за разом доказывая, что театр может существовать без привычных категорий: конфликта, перипетий, завязки, кульминации и развязки. Смыслообразующим в постановках театра становится не действие, а "ничто" в различных вариациях».

Для большинства подобных театров обще отсутствие интереса к драматургии и высокое мнение о самих себе. Кроме того, я в какой-то мере знаком с некоторыми из этих строителей будущего (мои пьесы иногда даже ставились там), знаю меру их таланта и не ожидаю откровений. Все-таки по старинке зритель предпочитает смотреть в драматическом театре драматургию, а не анусы, скроллинги и «ничто».

О такого рода театрах пишут довольно много. Критики склонны уделять усиленное внимание отклонениям от привычного (о «норме» писать не так интересно). Подобно тому как врач, описывая больного, вскользь упомянет о здоровых органах, но подробно и с интересом опишет раковую опухоль, так и критик будет всерьез и детально говорить о «горизонтальном театре» или о чем-нибудь подобном. Пена плавает на поверхности. То, что в глубине, не всегда замечают.

Само по себе существование авангардных театров – явление положительное. Они что-то ищут, открывают что-то интересное, борются против отжившего и набившего оскомину. Беда в том, что эстетика альтернативного театра с его отдельными интересными приемами, находками и трюками (на цельное они, как правило, не способны) иногда бездумно переносится в большие театры. То, что хорошо в качестве эксперимента в зальчике «для своих», часто не годится для широкого зрителя. Еще Блок писал: *«Устраиваем ряд опытов, которым приличествовало бы оставаться в пределах студии».* Плохо и то, что эти преждевременно обласканные вниманием критиков приемы и методы расползаются по театрам столиц и периферии и провозглашаются единственно современными и верными.

Эксперименты и поиски, самые экстремальные, безусловно, нужны. И у отдельных талантливых режиссеров результаты могут получиться очень интересными. Плохо, если увлечение модой делает тенденцию к пренебрежению литературой в театре превалирующей. Знаменитый культуролог Й. Хёйзинга еще в 1938 г. отметил, что приобщение к духовным контактам широких полуграмотных масс и ослабление моральных стандартов, которые техника и организация придали современному обществу, *«приводят к тому, что состояние духа, свойственное подростку, не обузданное воспитанием, привычными формами и традицией, пытается получить перевес в каждой области и весьма в этом преуспевает. Целые области формирования общественного мнения пребывают в подчинении темпераменту подрастающих юнцов и мудрости, не выходящей за рамки молодежного клуба»*.

К «театру без пьесы» можно причислить и постдраматический театр, идею которого все активнее муссируют в последние годы театроведы и некоторые режиссеры. Библией адептов этого учения является известная книга Ханс-Тис Леманна. Вот как он излагает суть этой новой формы театра:

«*Речь идет об исключительно опасном театре: ведь он порвал со многими условностями. Тексты не отвечают ожиданиям, с которыми обычно подходят к драме. Во многих случаях в представлении сложно уловить вообще какой-либо смысл, установить какую-либо последовательность значений. Образы больше не иллюстрируют сюжет. К тому же стираются границы жанров: сливаются танец и пантомима, музыкальный и драматический театр. Концерт и спектакль превратились в форму театрализованных концертов и т. д. и т. п. Возник совершенно новый, многослойный театральный ландшафт, законы которого еще не установлены. Этот театр часто предстает в форме проекта, где режиссер или группа художников разного толка (танцоры, живописцы, музыканты, актеры, архитекторы) сходятся, чтобы осуществить некое «событие» – уникальное или серийное. Уже возникло специальное понятие театрального проекта, работа в котором по природе своей экспериментальна*».

Наблюдения и обобщения Леманна интересны и во многом верны. Наряду с традиционным драматическим театром возникли новые формы театра. Вызывает сомнение только сам термин «постдраматический». Если приставка «пост-» означает, что такой театр возник после драматического, то никаких возражений этот термин не вызывает. Если же подразумевается, что постдраматический театр идет на смену драматическому и что последний изжил себя, то согласиться с этим никак нельзя.

Театр не стоит на месте, он все время изменяется и

развивается. Он теперь не таков, каким был во время Эсхила, и даже не таков, каким был лет тридцать назад. Однако все два с половиной тысячелетия он оставался театром драматическим, базирующимся на литературе, на слове. Есть и другие жанры и формы зрелищ: эстрада, балет, спортивные состязания, цирк и прочее, а также всевозможные формы их смешения и синтеза. Их развитие и обогащение, поиски в этом направлении можно только приветствовать. Но из этого вовсе не следует, что пришло время отменять и упразднять драматический театр, как кажется некоторым неофитам постдраматического театра. Сам Леманн признает: «Новшества не обязаны быть вразумительными, результаты могут разочаровывать, а потенциал развития может быть глубоко скрыт».

Значит ли это, что всякие невразумительные новшества и разочаровывающие результаты являются признаком талантливости и современности спектакля? Вовсе нет. Всякая селедка – рыба, но не всякая рыба – селедка. Все талантливое ново и современно, но не все новое современно и талантливо.

В **драматическом** театре только драматургия как род литературы может поднимать настоящие общественные и нравственные проблемы.

*«Несложно сделать нечто авангардное, раздеть актеров на сцене, а вот зажечь огонь в зрителях – это по-настоящему трудно. Есть театр, а есть шоу, и это нужно разграничивать. Лично я нахожусь в театре и хотел бы, чтобы он театром и оставался» (*Римас Туминас, руководитель театра им. Вахтангова).

Споры продолжаются, и навряд ли они когда-нибудь кончатся. Еще римский поэт Ювенал сказал: «Чужие мнения как гвозди: чем крепче по ним бьешь, тем глубже заколачиваешь». Так что подведем некоторые итоги.

Филологи уже сотни лет назад выделили драму в один из трех главных родов литературы. Более того, писатели, критики и философы начиная с Аристотеля (*«ясно, что трагедия выше эпопеи, так как более достигает своей цели*») считали драму высшим родом литературы.

Аргументы сторонников примата театра и второстепенности драмы сводятся к следующему:

1. «Пьеса не сыгранная еще не существует. Только театр дает ей жизнь, делает ее произведением искусства».

Полагать, что пьеса «не существует», пока она не будет поставлена в театре, – это все равно что считать, что человек не существует, пока он не посмотрится в зеркало. Такой театральный солипсизм несерьезен. Но предположим, что в

театре решили поставить роман Достоевского «Идиот». Выходит, роман тоже не существовал, пока театр не инсценировал его и не осчастливил нас своей постановкой?

Предположим и другое: пьеса поставлена в ста театрах. Какая из них «существует»? Пьеса в спектакле № 12? Или в № 71? Очевидно, все-таки та, которую написал драматург. Постановки – варианты ее воплощения.

Драматическая литература существует два с половиной тысячелетия. За это время расцветали и угасали театральные эпохи, менялись театральные вкусы и моды, рушились театральные здания, ушли в прошлое и забыты многие блестящие театральные имена, а драмы благополучно живут, читаются, исполняются, к ним не угасает интерес. При всем уважении к великим режиссерам прошлого и настоящего, фундамент театра заложили на века все же не они, а драматурги – Эсхил, Софокл, Еврипид, Шекспир, Расин, Корнель, Грибоедов, Гоголь, Островский, Чехов…

Основатель поэтики Аристотель высказался на этот счет вполне определенно: «*Сценическая обстановка, правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний, и без актеров*».

2. «Спросите вообще любого человека, что он предпочитает читать – драму, даже самую наилитературную, или роман. Он вам ответит – роман. А спросите его же, пойдет ли он смотреть в театр ту драму, которой предпочел роман. Он ответит, что пойдет» (Ф. Комиссаржевский).

Этот довод вообще не относится к делу и приводится без всяких доказательств и статистики. Я, например, очень люблю читать хорошую драматургию, и, судя по ее тиражам, ее любят читать все, у кого есть воображение и тяга к хорошей литературе. Любят за ее концентрированность, за стремительность действия, за остроту конфликта, за эмоциональность, за прелесть интриги, за совершенство конструкции, за отсутствие тягучих разговоров и описаний, за столкновение разных правд, за умение одним лишь диалогом строить целые миры, за условность и парадокс, за красоту слога, за остроумие, за «соучастие» в происходящем, за необходимость и возможность самому быть его судьей и толкователем. Иначе чем объяснить, что пьесы Шекспира, Лопе Де Веги, Мольера, Гоголя, Грибоедова, Чехова в течение многих лет издаются миллионными тиражами, а множество драматургов стали нобелевскими лауреатами? Как же можно сказать, что драматургию не читают?

Удивительно, что этот тезис часто выдвигают именно режиссеры: «Драму читать скучно, надо все время заглядывать в список действующих лиц, это не литература» и пр. Это все равно что дирижер признается, что он не умеет читать ноты и не любит это делать. Спрашивается, как они могут быть режиссерами, если им «скучно» читать драму – жанр для них, видимо, неприятный и недоступный? Зачем они выбрали эту профессию? Ведь никакой институт не научит их читать и понимать пьесы, если у них нет воображения, раз они не умеют ценить слово, не видят в пьесе спектакля. Может быть, отчасти потому они и предпочитают постановку прозы, для сцены не предназначенной, зато хорошо растолкованной и объясненной самими ее авторами?

3. «Театр может существовать и без драматургии»

Да, может. Есть такие замечательные виды театра, как балет, пантомима, цирк, катание на льду, эстрада, яванский театр теней, китайская опера и пр. Но мы говорим сейчас о драматическом театре, т. е. о театре, который, по выражению Эрика Бентли, «изображает людей, которые говорят». И представить себе драматический спектакль без драмы довольно сложно. И как ни пытаются его обогатить (или засорить) танцем, сцендвижением, компьютерными инсталляциями, кинорядом и прочее, в основе своей он существует благодаря Слову.

Приводят в пример угасшую комедию дель арте. Явление само по себе интересное, значительное и яркое, но, во-первых, в этой комедии была своя драматургия (я сам написал одну пьесу в этом жанре), а во-вторых, она существовала лишь в одной стране, в одном жанре и в одну определенную эпоху.

Нередки рассуждения и о «коллективном» искусстве («актеры собрались и вместе что-то придумали») и об «импровизационном» театре, но усилия эти бесплодны, результаты их – бессвязные композиции. Как издевательски писал Чапек, «не будем толковать о коллективной драматургии или сценическом конструктивизме – в театре все возможно, это дом чудес».

4. «Лучшие драматурги были актерами, и поэтому они понимали законы сцены».

Подразумевается, очевидно, что лучшие пьесы создаются или могут создаваться лишь в самом театре и что драматурги, если они не актеры, не способны создать что-либо пригодное для игры. В качестве примера приводятся Шекспир и Мольер. Других имен почти не находится.

Шекспир, несомненно, был если не актером (на этот счет свидетельства шатки), то театральным деятелем, Мольер тоже.

Однако Софокл, Эврипид, Аристофан, Менандр, Теренций, Макиавелли, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон, Бомонт, Флетчер, Фильдинг, О. Уайльд, Шеридан, Корнель, Расин, Вольтер, Лессинг, Дидро, Гюго, Скриб, Лабиш, Ростан, Алфиери, Гоцци, Гете, Шиллер, Гауптман, Ибсен, Шоу, Пристли, Пиранделло, Брехт, Ионеско, Беккет, Мрожек, Метерлинк, Теннесси Уильямс, О'Нил, Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Тургенев, А. К. Толстой, Л. Толстой, Чехов, Л. Андреев, Горький, Эрдман, Маяковский и многие-многие другие не были актерами и тем не менее писали очень неплохие пьесы. И наоборот, бывали актеры, которые писали пьесы посредственные. Драматург и актер – это очень разные профессии, хотя иногда они могут совмещаться в одном человеке. Чаще драматурги становились режиссерами, ставя сначала свои, а потом и чужие пьесы. Автору, конечно, надо чувствовать сцену, но для этого он вовсе не обязан быть актером или работать в театре. Драматург должен быть обращен лицом не столько к театру, сколько к жизни, к живой реальности, к современности.

5. «Драматург, поскольку он писатель, "литератор", пишет лишь тексты, слова, "буквы". Без театра эти слова безжизненны, мертвы, в них не таится зрелище, спектакль».

Хорошая пьеса тем и отличается от обычной прозы, повествования, что она является записью «постановки» спектакля; драматург пишет не «слова, слова, слова», а «спектакль на бумаге», разыгранный в его воображении, о чем в этой книге написано неоднократно. Режиссеры затем создают различные реальные варианты этого спектакля. И, как правило, спектакль приобретает должную силу лишь в том случае, когда пьеса понимается и интерпретируется в ключе того спектакля, который задуман драматургом, что не исключает возможности бесконечного количества разнообразных и великолепных трактовок.

Музыкант, играющий Моцарта или Бетховена, не чувствует себя ущемленным, «вторичным» и зависимым» от композитора. Следование нотам или партитуре ему кажется вполне естественным, необходимым и вовсе не унизительным. Претензии на творческий «приоритет» и «соавторство» даже величайшим исполнителям не приходят в голову (разве что певцам поп-эстрады). И можно ли сказать, что, к примеру, мелодии Верди или симфонии Чайковского являются каким-то полуфабрикатом, «поводом для исполнения»? Музыкально образованный человек может петь или читать ноты и без инструмента (Ромэн Роллан

писал, что подлинное наслаждение от Девятой симфонии Бетховена можно получить, только читая ее партитуру). Тем более доступны чтению пьесы: их может разыгрывать для себя каждый, у кого есть воображение.

* * *

Все рассуждения и мнения, приведенные в этой главе, рассмотрены лишь в теоретическом ключе, на практике же взаимоотношения драмы и театра очень сильно зависят от индивидуального умения, авторитета, характера и таланта их творцов. Режиссер и актеры могут очень усилить слабую пьесу, дать ей жизнь и, напротив, хорошую пьесу загубить. В принципе, чем лучше пьеса, тем большего таланта требует она от постановщиков и исполнителей.

Режиссер, актер и драматург – это абсолютно разные профессии и абсолютно разные таланты. Сравнивать их и тем более сталкивать, рассуждать о том, кто из них «главнее», принижать роль кого-либо из них – занятие довольно бессмысленное и может привести лишь к упадку театра. Подчеркивание важности роли драмы, литературной основы драматического спектакля вовсе не означает умаления роли театра, актера, постановщика, художника и других творцов спектакля. Искусство актера и режиссера, искусство театра вполне суверенно, самостоятельно, уникально, ничем не заменимо, имеет огромную художественную ценность и важное общественное значение.

22. Драматург и авторское право

Общие принципы и реальная ситуация

Поскольку взаимоотношения с театрами, возникающие с принятием пьесы к постановке, – часть профессии драматурга и поскольку окончательный текст пьесы зависит от характера этих отношений, здесь следует хотя бы бегло рассмотреть их юридические основы.

Авторское право в том, что касается театров и драматургов, вкратце сводится к следующим основным положениям:

• Любые театры – профессиональные или любительские – не имеют права осуществлять постановки без ведома и письменного разрешения (или договора) автора.

• Они обязаны платить автору гонорар, указанный в разрешении или договоре.

• Театры не имеют права вносить в текст или в название пьесы никакие изменения, сокращения и добавления без разрешения автора («неприкосновенность произведения»).

• Они обязаны указывать имя автора во всех рекламных и информационных материалах как в графической части (афиши), так и в текстовой («право на имя»).

• Они не имеют права помещать видеозапись спектаклей в интернет (YouTube и пр.) без разрешения автора.

• Театры, нарушившие эти положения, а также организаторы их представлений (директора театральных помещений, клубов, домов культуры, руководители курсов, ректоры вузов и пр.) подвергают себя риску судебного преследования.

Рассмотрим некоторые правовые вопросы чуть более подробно. Начать следует с сухой информации, которую полезно знать каждому драматургу и деятелю театра.

Права авторов можно разделить на имущественные и неимущественные. Имущественные права (и частично неимущественные) закреплены в Гражданском, Уголовном и Административном кодексах РФ. Присвоение физической собственности рассматривается законом как уголовное преступление; присвоение интеллектуальной собственности обычно разбирается в судах как гражданское дело (за редкими исключениями). Неимущественные права – не менее важные – почти никак не защищаются и часто не соблюдаются.

Практическое применение законодательных положений в

большинстве случаев почти невозможно. Как заметил Салтыков-Щедрин, «строгость российских законов смягчается необязательностью их исполнения». Автор должен долго и дорого судиться, чтобы в лучшем случае получить свой гонорар, но не штраф и не возмещение морального ущерба за обман, за потраченные время и деньги на судебный процесс. Судебное производство очень медленное, а театральный процесс быстрый и летучий. Пока автор пишет жалобы в театр, находящийся в другом конце страны, пока он решится судиться и найдет на это деньги, пока его адвокат начнет предсудебную подготовку, пока посылаются запросы (на которые театры не дают ответа), пока копируются и заверяются документы, пока ищутся свидетели, пока суды разных инстанций раскачиваются – спектакль отыгрывается и снимается с репертуара, и судиться за прошлогодний снег становится затруднительно. Нет тела – нет дела.

Если бы театры знали, что за нарушение закона им неизбежно придется выплатить автору гонорар в десятикратном или стократном размере, они вели бы себя осторожнее. Теоретически эта возможность законом предусмотрена, практически реализуется редко.

Правовая просвещенность руководителей театров, режиссеров и продюсеров очень слаба. Они не знают законов и не любят их соблюдать. Театры не умеют составлять авторские договоры. Обычно это поручают завлитам, которые тоже не знают законов (да и не должны их знать; их дело – формировать репертуар, а не заниматься юридическими вопросами). Лишь изредка эту обязанность поручают юристам. Не знают законов и авторы.

Хорошо разработанных типовых форм авторских договоров не существует. Договоры со стороны театра подписываются директором, но режиссер-постановщик спектакля этого договора не видит, с ним не знаком и не очень им интересуется. Он (да и весь театр в целом) рассматривает договор как формальную бумажку, которая его ни к чему не обязывает. В творческий контакт с автором режиссер обычно не вступает, считая это совершенно излишним. Поэтому он спокойно вносит изменения в пьесу, нарушая закон.

Часто театры лишь сообщают о своем намерении поставить пьесу (или даже о факте состоявшейся постановки) не автору, а в РАО, и почему-то считают, что этим они свои обязательства по отношению к автору выполнили. Некоторые театры до сих пор считают, что на исполнение опубликованной в печати пьесы они вообще не должны просить разрешения и платить за постановку гонорар. Однако публикация и отсутствие запрета не означает

разрешения на использование. В театральных вузах будущих режиссеров не обучают ни театральной этике (об этом мы писали выше), ни авторскому праву.

Опытных юристов, специализирующихся в театральной сфере авторского права, практически нет (театральная сфера составляет лишь часть интеллектуального и авторского права). Судебных процессов и прецедентов, на которые можно было бы опираться в судебной практике, в этой области очень мало.

Когда зарубежный театр хочет поставить пьесу российского автора, он часто обращается (если вообще обращается) не прямо к автору, а в РАО (прямо или через свое национальное агентство), а РАО часто просто не отвечает на запрос и не уведомляет об этом автора.

Защитить произведение от пиратской постановки за рубежом крайне трудно. При этом часто грубо нарушаются и неимущественные права автора (переделки пьесы, изменение названия и пр.).

Основные законоположения по авторскому праву

В числе основных законов по авторскому праву, которые и авторам, и театрам не мешает знать и соблюдать, можно назвать следующие:

1. **Гражданский кодекс РФ**. Статьи 420–453 (о договорах) и Часть четвертая (Интеллектуальное право, ст. 1225–1344).

2. **Уголовный кодекс РФ,** ст. 146 («Наказание за контрафактное исполнение и плагиат»).

3. **Кодекс об административных правонарушениях РФ (КоАП),** статья 7.12. «Нарушение авторских и смежных прав, изобретательских и патентных прав».

4. **Постановление Правительства Российской Федерации от 21 марта 1994 года № 218** «О минимальных ставках авторского вознаграждения за некоторые виды использования произведений литературы и искусства» (Приложение № 1).

5. **Бернская конвенция по охране литературных и художественных произведений** (принята 9 сентября 1886 г.; вступила в силу для Российской Федерации 13 марта 1995 г.). Она действительна для всех стран, присоединившихся к Конвенции, в т. ч. для Украины, Белоруссии, Молдавии, Казахстана, Латвии и еще 160 стран.

Законы в целом правильны, однако соблюдаются они плохо и не в полном объеме, а процессуальный кодекс не обеспечивает авторам возможности реализовать выполнение этих законов. В случае их нарушения автор нередко оказывается бессильным в

споре с театром.

Имущественные права

К ним принадлежат:
– право на воспроизведение;
– право на распространение;
– право на публичный показ и публичное исполнение;
– право на передачу в эфир;
– право на сообщение для всеобщего сведения по кабелю;
– право на перевод;
– право на переработку.

Наиболее частые случаи нарушения **имущественных прав** драматургов:

• постановка пьесы без разрешения автора и заключения договора (контрафактная или пиратская постановка);

• постановка пьесы под именем другого автора или вообще без имени (плагиат) – часто с переменой названия;

• навязывание автору низких гонорарных отчислений – обычно даже более низких, чем минимальные ставки, установленные постановлением Правительства РФ № 218;

• навязывание автору посредника в виде какого-либо агентства;

• невыплата или неполная выплата оговоренного в договоре гонорара при эксплуатации спектакля;

• недобросовестная финансовая отчетность театров, продюсеров и посредников. Скрытие реальных доходов от эксплуатации спектакля;

• нарушение авторского права третьими лицами (например, организаторами проката спектаклей и владельцами залов);

• размещение видеозаписей спектакля в интернете;

• использование переработанных без разрешения автора произведений (например, в формулировке «по мотивам»);

• затрудненность защиты авторских прав при постановке за границей;

• перевод пьесы на иностранный язык без разрешения автора, часто плохого качества и с серьезными искажениями и сокращениями.

Наиболее важными законоположениями в этой сфере, которые чаще всего приходится применять на практике, являются разрешение и запрещение постановок и защита неприкосновенности произведения.

Право разрешать постановку принадлежит только автору (п. 1 ст. 1229 ГК РФ): «**Правообладатель может по своему усмотрению разрешать или запрещать другим лицам использование результата интеллектуальной деятельности. Отсутствие запрета не считается согласием (разрешением)**».

В отношениях с театрами зарубежных стран, где право РФ не действует, следует опираться на **Бернскую конвенцию.** Статьи 11 и 11bis Конвенции устанавливают, что только авторам принадлежит исключительное право разрешать:

• публичное представление и исполнение своих произведений, включая публичное представление и исполнение, осуществляемое любыми средствами или способами;

• передачу своих произведений в эфир или сообщение для всеобщего сведения этих произведений любым другим способом беспроводной передачи знаков, звуков или изображений;

• публичное чтение своих произведений, включая публичное чтение, осуществляемое любыми средствами или способами.

Такие же права предоставляются авторам в отношении переводов их произведений.

Отсюда, в частности, следует, что ни публикация пьесы в печати, ни размещение ее в интернете не дают права театру ставить ее без разрешения автора.

Постановление Правительства РФ № 218 устанавливает **минимальную** ставку авторского вознаграждения за исполнение пьесы – 8 % от поспектакльного сбора. Между тем театры не стесняются предлагать автору пять-шесть процентов, а то и меньше, ссылаясь на свое тяжелое финансовое положение (а другого у театров не бывает) или на то, что такой-то знаменитый драматург берет всего четыре процента и пр. Автору, особенно начинающему, спорить с театром трудно, и он вынужден уступать. Такая практика выкручивания рук приводит к тому, что в нашей огромной стране, с ее тысячами театров, можно пересчитать по пальцам драматургов, способных существовать литературным трудом. Они вынуждены зарабатывать на жизнь другими способами, что отрицательно сказывается на результатах их творчества. В итоге проигрывают и театры, и драматургия.

Вопреки популярному мнению, обязанность платить гонорар распространяется по закону и на исполнение бесплатных спектаклей. Автор может, конечно, предоставить право любителям или студентам играть спектакль безвозмездно, что он чаще всего и делает.

Хозяева театральных зданий, руководители клубов,

зрительных залов, дирекции фестивалей и другие организаторы спектаклей должны сознавать, что они несут ответственность за нарушение авторских прав и обязаны проверять законность исполнения спектаклей. Это относится и к гастрольным выступлениям антрепризных групп, и к показам любительских театров, и к спектаклям для корпоративов, и вообще к любым спектаклям любых коллективов.

В стране проводятся многочисленные фестивали любительских театров. Руководству этих фестивалей в голову не приходит предупредить участников о необходимости соблюдать авторское право. Между тем организаторы таких фестивалей несут за это юридическую ответственность. Должны нести, и надо этого добиваться.

К сожалению, в 2006 г. Верховный суд отменил раздел III Постановления Правительства РФ от 21 марта 1994 года № 218, в котором устанавливался, в частности, круг плательщиков и их обязанности. Несмотря на то что с тех пор прошло 12 лет, новые законодательные нормы взамен не определены и не приняты (хотя такие попытки предпринимались), что создает трудности при защите авторских прав. Отсутствие законодательной базы создает условия для бесправия и анархии.

Еще одна серьезная проблема: у автора нет возможности по своему выбору определять подсудность (т. е. выбрать суд, рассматривающий дело). По общему правилу дела в судах общей юрисдикции рассматриваются по месту жительства или месту нахождения ответчика (ст. 28 ГПК РФ). Исключения из данного правила – случаи определения подсудности по выбору истца – установлены ст. 29 ГПК РФ, однако в перечне лиц, которые могут обращаться за защитой своих прав в суд по месту своего жительства, авторы отсутствуют. Таким образом, в случае возникновения тяжбы с театром судиться приходится по месту нахождения театра. В такой большой стране ведение процесса против театра в суде, удаленном на тысячи километров, становится для драматурга практически невозможным.

Защите своих интересов в суде автору мешает также **отсутствие льготы по уплате государственной пошлины для авторов.**

До 1 января 2015 года размер, порядок и льготы по уплате государственной пошлины, в том числе за обращение в суды, устанавливались Законом РСФСР от 9 декабря 1991 года № 2005-I «О государственной пошлине». В соответствии с п. 2.2 ст. 5 «Льготы по уплате государственной пошлины» Закона от уплаты государственной пошлины по делам, рассматриваемым в судах общей юрисдикции, освобождались в том числе истцы – по

спорам об авторстве, авторы – по искам, вытекающим из авторского права, а также из других прав на интеллектуальную собственность.

С 1 января 2015 года авторы произведений исключены из перечня лиц, которые освобождены от уплаты государственной пошлины при обращении в суды (ст. 333.36 Налогового кодекса РФ). В результате при подаче судебного иска автор должен уплатить значительную пошлину, не имея в силу названных выше причин надежды выиграть процесс, даже если правда и право на его стороне.

Подобные изменения в законодательстве являются нарушением п. 3 ст. 55 Конституции РФ: «Права и свободы человека и гражданина могут быть ограничены федеральным законом только в той мере, в какой это необходимо в целях защиты основ конституционного строя, нравственности, здоровья, прав и законных интересов других лиц, обеспечения обороны страны и безопасности государства».

Неимущественные права

К ним, в частности, относятся:

– право на неприкосновенность произведения;

– право на авторство, на имя в афише и рекламе;

– право участия в репетициях и подготовке спектакля;

– право на получение информации о публичном исполнении: видеозаписи спектакля, афиши, фотографии, рецензии, извещения о дате премьеры;

– право присутствия на премьерах;

– право на защиту репутации;

– право одобрения состава создателей и исполнителей спектакля.

Право на имя и на неприкосновенность оговаривается законом. Что же касается прочих неимущественных прав, за них надо еще побороться. По понятным причинам драматург имеет право знать, кем будет поставлен спектакль, какова будет трактовка пьесы, кто будет художник и композитор, кто назначен на роли. Театры никогда это с автором не обсуждают и не согласовывают. Разумеется, театры не допускают участия автора в кастинге и репетициях. После того как постановка состоялась, драматургу важно знать, каков был спектакль, имела ли пьеса успех и каковы отзывы критики и зрителей на ее постановку. Все это содержится в видео, афише, программке, фотографиях и рецензиях. Театры редко удосуживаются сообщить автору о премьере и послать автору эти материалы, даже если это

предусматривается договором. Между тем это очень важно. Драматург оттачивает свое мастерство на взаимодействии с театрами и зрителями, где бы ни ставилась пьеса – в престижном столичном театре или в небольшой любительской студии. Кроме того, наличие видео позволяет определить, искажался ли замысел драматурга при постановке. Лишать его взаимодействия с театром недопустимо. Все эти условия надо сделать частью типового договора.

Не все неимущественные права однозначно защищаются законом. Однако независимо от юридических установлений элементарная этика и порядочность должны подсказать, что ущемление элементарных прав автора недопустимо. Вот что писал по этому поводу старомодный Сенека двадцать веков назад: «Что за узкая невиновность быть честным лишь с точки зрения закона! Насколько правила долга шире, чем правила права! Как много еще есть требований человеколюбия, вежливости, щедрости, справедливости, верности, для которых нет места на табличках государственных законов!»

Право на имя

Отсутствие имени автора на афише и в рекламе не редкость. Антреприза аршинными буквами пишет имена актеров, обязательно помещает их фотографии, не забудет сопроводить пьесу описанием и указать тип спектакля (а он всегда один, независимо от истинного жанра пьесы, – «искрометная комедия»). Иногда в рекламе некоторых солидных театров подробно перечисляются «создатели спектакля»: режиссер, режиссер-хореограф, продюсер, художник-постановщик, художник-сценограф, художник по костюмам, художник по свету, звукорежиссер и, разумеется, актеры. Приводятся даже творческие биографии и фотографии режиссера и хореографа драматического спектакля. Никто не забыт и ничто не забыто. Кроме автора пьесы. Если все же удается по-хорошему (или не очень по-хорошему) добиться соблюдения закона, продюсеры все равно находят способы его обойти (например, печатают имя автора мельчайшим нечитабельным шрифтом в самом незаметном углу).

Между тем по закону «право использовать или разрешать использование произведения под своим именем, под вымышленным именем (псевдонимом) или **без указания имени»** принадлежит только автору (ст. 1265 Гражданского кодекса РФ).

Получается парадокс: имя, требуемое законом, как раз

опускается, а имена, которых закон вовсе не требует, выпячиваются на первый план. Продюсеры считают, что если ты не Шекспир, то лучше тебя не упоминать вовсе, чтобы не охлаждать интерес зрителей.

Анонимное исполнение пьесы является грубым нарушением закона и одним из вариантов плагиата и кражи интеллектуальной собственности. Это создает также возможности для нечистоплотных продюсеров осуществлять пиратские постановки без ведома авторов.

Право на имя относится к неимущественным правам автора, но на самом деле нарушение этого права не только унижает достоинство автора, но приносит ему серьезные имущественные потери. Если имя его скрывается, если ни зрители, ни деятели театра не будут знать его, как он может рассчитывать на известность, на признание, на продвижение своих пьес, на достойное вознаграждение?

Деятели искусства, продюсеры, руководители учреждений культуры не всегда знакомы с законами об авторском праве. Однако независимо от юридических установлений элементарная этика и порядочность должны подсказать, что использование пьесы без имени автора недопустимо.

У драматурга есть реальные юридические возможности защищать свое право на имя. Это условие можно включить в договор (хотя закон обязывает исполнителей и рекламодателей указывать имя автора в любом случае, даже если это не указано в договоре). Однако не со всеми рекламодателями автор находится в договорных отношениях. Например, билетные сайты, газеты, городские порталы, руководители фестивалей и прочее формируют информацию о спектаклях по своему усмотрению. В этой информации часто пишут имена актеров, часто режиссера и очень редко автора. Имя драматурга нечасто встретишь и в информации на YouTube, куда помещают отрывки из спектаклей (а то и целые спектакли – разумеется, незаконно). То, что этим нарушается закон, никого не волнует. По логике некоторых театральных и околотеатральных дельцов, драматурги в число создателей спектакля не входят. Как будто бы не авторы пьес создают диалог, сюжет, характеры, ситуации, материал для игры, основу спектакля.

Лишение автора права на имя иллюстрирует неуважение к автору, к его труду, к его роли в театре, к значению драматургии в спектакле. Выпадают не только буквы с его именем на афише – сам драматург вытесняется из театрального процесса. Вот почему драматургам надлежит отстаивать достоинство своей профессии.

Неприкосновенность произведения

Наиболее часто нарушается неприкосновенность драматического произведения. И профессиональные театры, и любительские (а также сами авторы и режиссеры) не знают, что статья 1266 Гражданского кодекса РФ запрещает любые изменения в пьесе без согласия автора. Приведем эту важную статью полностью:

«**Статья 1266. Право на неприкосновенность произведения и защита произведения от искажений.**

1. Не допускается без согласия автора внесение в его произведение изменений, сокращений и дополнений, снабжение произведения при его использовании иллюстрациями, предисловием, послесловием, комментариями или какими бы то ни было пояснениями (право на неприкосновенность произведения).

При использовании произведения после смерти автора лицо, обладающее исключительным правом на произведение, вправе разрешить внесение в произведение изменений, сокращений или дополнений при условии, что этим не искажается замысел автора и не нарушается целостность восприятия произведения и это не противоречит воле автора, определенно выраженной им в завещании, письмах, дневниках или иной письменной форме.

2. Извращение, искажение или иное изменение произведения, порочащие честь, достоинство или деловую репутацию автора, равно как и посягательство на такие действия дают автору право требовать защиты его чести, достоинства или деловой репутации в соответствии с правилами статьи 152 настоящего Кодекса. В этих случаях по требованию заинтересованных лиц допускается защита чести и достоинства автора и после его смерти».

Неприкосновенность авторского произведения охраняется также статьей 12 Бернской конвенции: **«Авторы литературных и художественных произведений пользуются исключительным правом разрешать переделки, аранжировки и другие переработки своих произведений».**

Неприкосновенность произведения подчеркивается и статьей 6 Бернской конвенции (п. 1):

«Независимо от имущественных прав автора и даже после уступки этих прав он имеет право требовать признания своего авторства на произведение и противодействовать всякому извращению, искажению или иному изменению этого произведения, а также любому другому посягательству на произведение, способному нанести ущерб чести или репутации автора».

Несмотря на ясные положения законов, изменения в пьесе при ее постановке без согласования с автором (сокращение, перестановка сцен, изменение финала или внесение в нее текстов и вставок собственного сочинения, изменение заглавия, добавление подзаголовков) стали в России нормой. Даже начинающий режиссер приступает к работе над пьесой с того, что смело делает в ней сокращения, добавления, всякого рода контаминации с другими текстами.

Надо ясно понимать, что так называемый режиссерский театр, возводящий в принцип произвольное обращение с текстом и необузданную свободу трактовки пьесы, противоречит закону. С точки зрения театроведческой можно рассуждать о праве режиссера изменять текст, с точки зрения закона эти действия недопустимы.

Режиссерского права не существует. Существует авторское право. На самом деле соблюдение театром неприкосновенности пьесы однозначно устанавливается упомянутой статьей 1266 Гражданского кодекса РФ.

Когда драматургу приходится напоминать театрам об этой статье закона, его поднимают на смех («все это глупости, первый раз слышим»), или сочувственно вздыхают («как все-таки драматурги не понимают театра!»), или возмущаются, как будто эту статью изобрел лично драматург (как писал еще Салтыков-Щедрин, слово «закон» у нас воспринимают «заметно перекосивши рыло на сторону»). Драматургу снисходительно напоминают, что театр имеет право на «сотворчество», что автор спектакля – режиссер, а не драматург, что драматург лишь отдает театру «текст», а остальное его не касается, что он не понимает специфики театра и пр.

Типичный пример такого отношения театрального сообщества к правам драматурга – статья критика Марины Давыдовой «Хороший автор – мертвый автор». Чем же не нравятся М. Давыдовой живые авторы? Оказывается, тем, что они имеют права. И эти права, хоть и плохо, защищает закон. *«Все это безумие, связанное с авторским правом, – пишет она, – есть прямое следствие и воплощение нашего сутяжнического мира, в котором собственностью и, следовательно, предметом торговли становится все, даже мысли, идеи и отдельные фразы. Мало того, что это крайне неудобно. Это еще и противно… После того как ты сказал свое слово в искусстве – оно уже не твое. Оно общее. Оно не принадлежит тебе. Оно себе принадлежит. И всем нам».*

Итак, соблюдать закон, видите ли, «крайне неудобно». Очевидно, в вопросах авторского права предлагается руководствоваться знаменитым уставом «О нестеснении

градоначальников законами», описанным тем же Салтыковым-Щедриным. Первый и единственный параграф этого устава, как известно, гласил: «Ежели чувствуешь, что закон полагает тебе препятствие, то, сняв оный со стола, положи под себя. И тогда все сие, сделавшись невидимым, много тебя в действии облегчит».

По М. Давыдовой, *«опубликованный текст – это уже всеобщее культурное достояние, подлежащее любой интерпретации. Не хочешь, чтобы твои сочинения интерпретировали и истолковывали, – не публикуй их. Читай только на кухне близким родственникам. Если текст опубликован, любой имеет право его поставить, как хочет и может».*

Получается, что результаты труда драматурга принадлежат не ему, а кому угодно. «Всем нам». Странные утверждения. Воистину, «невежество – ночь ума, ночь безлунная и беззвездная» (Цицерон). Права на неприкосновенность и интеллектуальную собственность выдуманы не драматургами, а являются нормой российского и международного права.

На деле каждый разумный автор понимает, что при постановке определенные изменения в его пьесе возможны, а иногда даже неизбежны. Особенности труппы, театра, города, страны, публики, общественной обстановки, годы, прошедшие после написания пьесы, опыт и вкус режиссера и прочее диктуют определенные коррективы в тексте и трактовке. Но почему это надо делать без ведома и согласия живого автора? Почему с автором совершенно не надо считаться? Сами режиссеры очень не любят, когда-то кто-то другой (например, руководитель театра или главный режиссер) вмешивается в их постановку и изменяет ее. Почему же тогда можно произвольно сокращать, дополнять и переписывать пьесу, даже если этого не требуют никакие объективные причины?

Авторы никогда не возражали, чтобы их сочинения интерпретировали и истолковывали. Но им не хочется, чтобы их произведения изменяли и искажали без их разрешения. Если режиссеру не нравится текст, который он собирается реализовать на сцене, и он не хочет просить автора изменить его, так пусть он не ставит пьесу. Если же режиссер чувствует, что он настолько талантлив, что сам написал бы пьесу лучше, так пусть возьмет и напишет. В плане театроведческом можно дискутировать о степени свободы режиссерской трактовки. Но нельзя спорить о том, надо ли соблюдать закон. И нельзя, чтобы театр делали люди, закон не уважающие и не соблюдающие.

Любительские театры

Профессиональные государственные театры и, реже, частные антрепризы в последнее время имеют какое-то представление об авторском праве, хотя и не в полной мере. Однако любительским и учебным театрам это понятие вообще почти не знакомо.

Проблема не так проста и безобидна, как кажется. В стране существуют тысячи любительских, народных, студенческих, школьных, учебных и иных театров, студий и групп, и число их, к счастью, неуклонно растет. Они, безусловно, заслуживают всяческой поддержки и поощрения. Драматург с любителей, как правило, денег не требует. Обвинять его в жадности и неоправданных претензиях нет никаких оснований.

При всем при том любительский театр, как и всякий театр, должен соблюдать авторское право. Любители крайне редко сообщают драматургу о своем намерении поставить его пьесу (и тем более не спрашивают у него разрешения). Более того: подражая своим профессиональным собратьям, режиссеры-любители смело кромсают пьесу, сокращают и дополняют ее, меняют название, а порой и вовсе забывают упомянуть имя автора. Такие постановки наносят вред репутации драматурга. Можно не знать законов, но иметь представление об элементарной порядочности должен каждый. Сообщить о прошедшей премьере, о том, как она принята публикой и прочее, любители, как и профессионалы, тоже почему-то не находят времени.

Весьма распространен миф о том, что законы об авторском праве любительских театров никак не касаются. Это неправда. С точки зрения авторского права между всеми видами театров – государственными, муниципальными, любительскими, учебными, частными – нет никакой разницы: законы об авторском праве одинаковы для всех. Поэтому **любительские театры должны соблюдать авторское право точно так же, как профессиональные.**

К тому же провести теперь грань между самодеятельным и частным театром не всегда возможно. Все чаще любительские театры делают свои спектакли платными. Бедность театров к делу не относится и не может являться оправданием кражи интеллектуальной собственности. Наконец, непонятно, почему бедность может служить оправданием искажения пьесы, перемены ее названия, отсутствия имени автора в рекламе и чем она препятствует установлению творческого контакта с драматургом. Электронное письмо денег не стоит. Истинная причина в том, что труд драматурга просто не уважают.

Участники спектакля и руководители студий, поставив спектакль, хотят к тому же увековечить свою работу для себя и

своих друзей и родственников, а заодно прорекламировать свою студию или курсы. С этой целью они помещают спектакль в интернет, снова грубо нарушая этим закон. При этом спектакль часто появляется в интернете без указания имени автора, даты и места постановки и даже названия театра; например, *«“Комната невесты”. Выпускной спектакль третьей группы»*.

Любители, обычно работая в трудных условиях и почти без бюджета, естественно, ожидают от драматурга понимания и поддержки. Но в таком случае и любителям надо относиться к автору с уважением и пониманием. Ситуация медленно улучшается, но еще очень далека от совершенства. Ежегодно имеют место тысячи нарушений закона.

Защита прав драматургов за рубежом

В цивилизованных странах защитой прав авторов занимаются прежде всего сами драматурги и созданные ими эффективные и влиятельные объединения.

История старейшей в мире организации драматургов начинается со знаменитого обеда в Париже 3 июля 1777 г., на котором Бомарше предложил своим 22 коллегам учредить союз драматургов. В результате их борьбы в 1791 г. был издан первый закон о защите авторов и их прав. В 1829 г. это объединение было реорганизовано в Общество драматических авторов и композиторов – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), существующее и теперь. В дальнейшем именно благодаря активности этого союза и его руководителей (Ламартина, Гюго и других) были объединены усилия литераторов многих стран, в результате чего в 1866 г. была подписана Бернская конвенция, и поныне являющаяся основным документом по международному авторскому праву.

В 1926 г. была создана Международная конфедерация объединений авторов и композиторов [la Confédération Internationale des Sociétés d’Auteurs et Compositeurs (CISAC)]. Она объединяет сегодня 217 творческих союзов из 114 стран и насчитывает около двух с половиной миллионов членов. Впоследствии было принято множество национальных законов и международных соглашений об авторском праве.

Национальные объединения драматургов борются в своих странах за достойный статус своей профессии. Например, Гильдия писателей Великобритании (The Writers’ Guild of Great Britain) добилась заключения коллективных соглашений о минимальном вознаграждении авторов с Ассоциацией директоров театров. Произвол театров в отношении выплат гонорара авторам

таким образом ограничивается.

Российским авторам будет любопытно узнать, что за каждый день присутствия драматурга на репетиции театр должен платить ему от 50 до 60 фунтов. Кроме того, театр должен оплатить автору труд по исправлению и переделке пьесы, необходимость в которых возникла при репетициях. Театр оплачивает автору 12 дней присутствия на репетициях.

Гильдия драматургов Америки (Dramatists Guild of America) основана примерно 80 лет назад и объединяет около шести тысяч драматургов, композиторов, поэтов и либреттистов, пишущих для театра и кино. Гильдия, в частности, разработала Билль о правах драматургов, призванный защитить уникальность профессии драматурга и его художественное видение. Вот его некоторые пункты:

«Никто (например, режиссер, актеры, завлиты) не имеет права вносить изменения и дополнения, а также делать сокращения, включая текст, название и сценические указания, без согласия автора.

Автор имеет право одобрять актерский состав, режиссера, художника (и, в случае мюзикла, также хореографа, оркестровщика и дирижера), включая их замену.

Драматург всегда имеет право присутствовать на кастинге, репетициях и спектаклях по своей пьесе.

Автор всегда имеет право на вознаграждение даже за постановку малыми театрами и группами, если эта постановка кем-то финансируется или если взимается какая-либо плата за вход.

Автор имеет право на получение доли дохода от продажи программок и другой рекламы постановки по его произведению, распространяемой театром.

Автор является владельцем интеллектуальной собственности на все одобренные им поправки, дополнения и исправления, сделанные другими сотрудниками (артистами, режиссером и пр.). Если театр дает для редакции пьесы литературного работника, автор не обязан использовать его идеи, каковы бы они ни были».

Для всех зарубежных объединений драматургов характерны общие черты: сознание большого нравственного и культурного значения национальной драматургии как основы живого современного театра, понимание важности драматурга как центральной фигуры в театре, высокая активность в общественной и государственной сферах, забота о поддержке начинающих драматургов, популяризация современной драмы, защита экономических и творческих прав драматурга. Большинство зарубежных объединений такого рода

поддерживается государственными и муниципальными органами и/или иными финансовыми фондами.

В России, где правовое сознание у людей театра развито еще в очень малой степени, драматурги должны быть особенно активны в защите своих прав. Однако нигде авторы так слабо не организованы, как в нашей стране. В ситуации, когда «каждый за себя, а бог против всех», трудно надеяться на улучшение.

Напоминания об угрюмых статьях кодексов не очень приятны. И никому – ни авторам, ни театрам – не хочется осложнять свою жизнь спорами, взаимными претензиями и тем более судебными тяжбами. Лучший способ всего этого избежать – соблюдать закон.

III. Как достичь успеха в театре

Антируководство для драматургов, режиссеров и критиков

Эта работа представляет собой краткое, но всеобъемлющее руководство для драматургов, режиссеров и театральных критиков. Она состоит из четырех разделов: «Как написать хорошую пьесу», «Как поставить хороший современный спектакль», «Памятка драматургам и режиссерам» и «Как стать хорошим театральным критиком».

23. Как написать хорошую пьесу

Введение

Как написать хорошую пьесу? Это очень просто. Особенно если неукоснительно следовать советам, которые я здесь изложу.

Первое, что нужно сделать, это забыть все указания, наставления и инструкции, написанные ранее (если, конечно, вы случайно о них слышали или даже их читали; надеюсь, вы не заслужили такого оскорбления). Они не дадут правдивых ответов на ваши вопросы и сомнения, а только окончательно запутают. Второе, что от вас потребуется, – прочитать только это короткое руководство (далее – Руководство). Оно будет полезно для любого драматурга – пишет ли он свою первую пьесу или тридцать первую. Более того: маститым драматургам это руководство еще нужнее, чем молодым, потому что они находятся во власти устарелых представлений, основанных на опыте прошлых веков. Мое Руководство поможет от них освободиться. Я гарантирую не только легкость написания пьесы, но и ее успех.

Уже сейчас пьесы пишут режиссеры, завлиты, администраторы театров, буфетчики, дамы без определенных занятий и ответственные чиновники, в чьем подчинении находятся театры. Но все-таки это довольно узкий круг лиц. Благодаря же Руководству создание пьес может стать истинно всенародным делом, легким и приятным, как щелканье семечек.

Что такое драма?

Вопрос не праздный. Чтобы писать драмы, нужно знать, что это такое. Вдруг у драмы есть какие-то признаки, особенности или свойства, которых мы не знаем и потому не сможем написать что-нибудь стоящее – т. е. стоящее известную сумму денег, поступающую тебе в виде гонорара? И действительно, раньше к произведению предъявлялось немало требований, чтобы оно могло считаться драмой: диалог, структура, действие, композиция, конфликт, характеры, язык, сценичность – какие только ругательные слова не употребляли ученые специалисты! Это отпугивало истинно талантливых людей, тянущихся к драматическому искусству. Писание пьес им казалось чрезвычайно сложным делом, требующим ума, труда, таланта, способностей, образования. Спешу обрадовать драматургов:

теперь все догматические требования к драме полностью сняты и пьесы может писать кто угодно и как угодно. Это раньше драматургия считалась литературой, теперь же даже сами драматурги поняли свое заблуждение и не считают себя писателями. Драматург – это драматург, а писатель – это что-то отдельное. Драмой ныне считается любой текст или отсутствие текста. Сразу становится ясно, насколько снятие устаревших ограничений облегчает создание пьес. Достаточно написать любой текст (или творчески слегка изменить чужой) – и пьеса готова. А если заказчику больше нравится отсутствие текста, зачеркните, что написали, и дело сделано. Впрочем, последнюю операцию может проделать за вас режиссер. Только не надо забывать, что отсутствие текста не должно приводить к отсутствию гонорара.

Преимущества новой формы драмы очевидны: ни драматург, ни театр теперь не связаны ничем в своих исканиях, драма и спектакль становятся гибкими и живыми, как сама жизнь. Раньше, правда, считалось, что искусство отличается от слепка жизни какой-то степенью организации, обобщения, иносказания, метафоричности, образности, отбором и пересочетанием элементов реальности. Но это было раньше. Как поется в романсе, «а ныне, ах, ныне былому не ра́вно». Теперь все стало проще. Поэтому можно смело засучить рукава и садиться за пьесу. Результат будет! Если не текст, так отсутствие текста.

Зачем писать пьесу

Итак, вы решили написать пьесу. Прежде всего, надо спросить себя: а чего вдруг я это решил? Не обманывайте себя красивыми фразами, заимствованными из литературы, например из Блока, который писал, что художник должен быть беспокойным, что это беспокойство побуждает его отразить проблемы своей эпохи, что художник пишет, чтобы выразить себя, и так далее. Совершенно ясно, что на самом деле драматург пишет пьесу, чтобы заработать деньги. Только имея перед собой эту ясную цель, можно написать хорошую пьесу. Могут возразить, что зарабатывать можно и другими путями. Это верно, но если человек ни на что другое не способен, то лучше все-таки писать пьесы, потому что это занятие доступно каждому грамотному (и даже не очень грамотному) человеку.

Иные пытаются внушить другим и себе, что пьесы пишут ради известности и даже славы. Но и это заблуждение. Конечно, приятно, когда тебя узнают в общественном туалете и даже

просят дать автограф, но на это хлеб с маслом не купишь. Известность нужна, но только для того, чтобы театры охотнее читали твои пьесы и чтобы завлиты не сразу выбрасывали твои пьесы в мусорную корзину и не стирали их из компьютера, даже не прочитав. Кроме того, как только ты станешь известным, тебя начнут хвалить и ставить независимо от качества твоих пьес. А это, опять же, гонорары. Мечта о них и является главным двигателем творчества. Лишь уяснив себе эту истину, можно браться за перо (под последним понимаются клавиши компьютера, если вы им владеете).

О чем писать

Итак, вооружившись пониманием своей цели, вы решили написать пьесу. Возникает вопрос: о чем писать? Начинающего автора этот вопрос очень озадачивает, ему кажется, что пьеса якобы должна иметь какую-то идею и провозглашать какие-то ценности и что надо писать о том, что волнует тебя и твоих будущих зрителей. Но его самого ничего не волнует, а со своими будущими зрителями он еще не знаком. Что делать? Отчаиваться нет причины. Опытный драматург объяснит ему, что никого вообще ничего не волнует, что писать можно все, что приходит в голову, а если в голову ничего не приходит, что бывает чаще всего, то можно переписать статью из прошлогодней газеты и назвать ее драмой.

Почему-то считается, что лучше, если вы имеете какое-то представление о том, что собрались писать. Если вы в это поверите, то на создание пьесы у вас уйдет куда больше времени и сил, чем это нужно. Не делайте этой ошибки! Пьесы, не несущие никакой идеи, требуют минимального труда, они легче усваиваются любой публикой и особенно любимы режиссерами, которым в этом случае не надо ломать идею автора и подсовывать свою собственную. Вам не придется ни перед кем оправдываться в том, что у вас есть какие-то спорные утверждения и даже свои мысли.

Лучшие решения – самые простые. Поэтому их и надо искать. Перефразируя Черчилля, можно сказать: «Лучшим драматургом будет тот, кто, сев за пьесу, не знает, о чем он будет писать; начав писать, не понимает, что он пишет; закончив последнюю строку, не помнит, что написал».

Если, например, главная оригинальная мысль вашей пьесы заключается в том, что Волга впадает в Каспийское море, то не ограничивайте изложение ее несколькими страницами, а

разрабатывайте ее как можно подробнее на протяжении шести актов. Закончить такую пьесу можно гулкими ударами барабанов или взрывом вулкана, чтобы разбудить зрителя и дать ему сигнал, что наступила пора встретить окончание спектакля радостными аплодисментами. Но лучше, если в пьесе вообще не будет никаких мыслей.

Неплохие результаты дает также переделка пьес устаревших классиков, например Шекспира. Подзаголовок «по мотивам» теперь очень в моде и сулит немалые гонорары. Кроме того, у читателей и зрителей возникает убеждение, что если ты переделал пьесу классика, то превосходишь его талантом. Для большей верности лучше самому объявить об этом в ближайшем интервью или в социальных сетях.

Надо ли учиться писать пьесы?

Возникает вопрос: как писать пьесы и надо ли этому учиться? Почему-то все еще не изжит предрассудок, что начинающему драматургу следует прежде ознакомиться с теорией и композицией драмы, изучить классиков и так далее. Не разделяйте этого вздорного убеждения. Каждый знает, что книжки по всякой там теории невероятно скучны и совершенно бесполезны для практики. Подтверждением этого служит тот факт, что ученые театроведы, преподающие теорию и историю драмы, сами не в состоянии написать ни одной пьесы. Не стоит посещать и всевозможные семинары и мастерские, которыми нередко руководят люди, не пишущие пьес, но просто имеющие друзей в Союзе театральных деятелей или Союзе писателей. Если уж вам очень хочется участвовать в таком семинаре, то лучше постарайтесь сразу стать его руководителем. Не смущайтесь, что сами вы смыслите в этом пока немного. Нужные опыт и знания придут от общения с учениками. Если вам повезет и кто-нибудь из учеников, хоть раз посетивших ваш семинар, вдруг случайно напишет хорошую пьесу, вы прослывете выдающимся педагогом и мастером драмы.

Еще больший вред, чем изучение теории, приносит чтение пьес и вообще литературы. Все существующие пьесы принадлежат прошлому, а вы своим творчеством должны олицетворять будущее. Читая чужие пьесы, вы поневоле подпадете под чье-то влияние, начнете кому-то подражать и потеряете самобытность (режиссеры, например, никогда не смотрят спектакли по пьесе, которую они собираются ставить). Кроме того, могут возникнуть всякие ненужные мысли о языке, структуре, действии, характерах,

идее, что может только нанести непоправимый вред. Как сказал Гамлет, «мысль убивает действие». Вместо того чтобы садиться и писать одну за другой пьесы, вы начнете размышлять, а это никак не поможет увеличить ваш текущий счет.

Кроме того, всем известно, что читать пьесы очень трудно и скучно. Поэтому приличные люди, например критики, пьес не читают и за литературу их не держат. Они только смотрят спектакли и по ним уже судят о пьесах.

Особенно следует избегать чтения классиков. Они безнадежно устарели. Если уж вам захочется с ними немного ознакомиться, чтобы произнести при случае две-три цитаты, то лучше посмотреть классиков в театрах в доступных и понятных переложениях современных режиссеров.

Не смущайтесь, если вначале у вас будет получаться плохо. Чем хуже у вас будет пьеса, тем доброжелательнее она будет встречена. Ваш пример заставит других поверить, что у них это получится лучше.

Итак, не читайте никаких руководств, кроме, разумеется, моего, которое сейчас перед вашими глазами. Только оно принесет вам немедленную и неоценимую помощь.

Выбор действующих лиц

Если вы хотите написать что-то оригинальное, в пьесе должны действовать персонажи, которые придадут ей остроту и значительность. Прежде всего, это олигархи. У каждого приличного драматурга есть два-три близко знакомых олигарха, которые неотступно и фигурируют в их пьесах. Не помешают также мэр или губернатор, берущие взятки, один-два бомжа и три-четыре продажных депутата. Тогда набор мужских персонажей будет почти полностью упакован. Женская часть пьесы может быть укомплектована проститутками или дамами фривольного поведения. Смотреть в спектаклях на порядочных жен не столь интересно: не для того мы ходим в театр, чтобы смотреть на зрелище, которым сыты у себя дома. Мужская натура требует разнообразия. Да и зрительницам будет интересно увидеть на сцене женщин, осуществивших их потаенные мечты.

О любви

Не пишите о любви. Эта тема в драматургии, уважающей себя и называющей себя современной, не встречается. Любовь вообще

устарела, мало кому знакома и потому не найдет успеха у зрителя. Она встречается лишь в литературе прошлых веков, которую проходят в школе и сразу забывают. Поскольку, однако, женскую часть труппы надо чем-то занять, то любовь можно заменить сексом. Это более современно и зрелищно. Однако не увлекайтесь в пьесах сексуальными сценами. Театры сделают это за вас. Воображение режиссеров обгонит ваши самые смелые фантазии, не пытайтесь с ними соревноваться. Три-четыре половых акта, два-три изнасилования, пять-шесть эпизодов с обнажением будет для одной пьесы вполне достаточно. Остальное в процессе постановки добавит театр. Плодотворные результаты может дать расположение места действия в кабинете гинеколога или женской бане.

План пьесы

Приступая к пьесе, ни в коем случае не составляйте план. Во-первых, это нелегкая работа: продумать всю пьесу от начала до конца и распределить действие по актам, сценам и эпизодам, а работы надо по возможности избегать. Ars longa, vita brevis est. Искусство бесконечно, а жизнь коротка. Во-вторых, чтобы составить план, нужно иметь хотя бы слабое представление, о чем будет пьеса, чем она начнется, чем продолжится и кончится. Но какой же нормальный человек в состоянии всю пьесу (еще не написанную) держать в голове? В-третьих, если вы составите план, вам придется худо-бедно как-то его держаться, что и скучно, и утомительно, и неудобно. Нельзя забывать, что наличие в пьесе некоторого плана потом очень стеснит и режиссера. Ведь у него будет собственный план реализации пьесы, который не будет иметь ничего общего с вашим, и эта нестыковка будет раздражать вас обоих. На следующую постановку ваших пьес этим режиссером можете не рассчитывать.

Поэтому, даже если какой-то план вы по недосмотру сочинили, смело разорвите его на куски, а куски сожгите. Тогда ничто не будет сковывать вашего вдохновения. Руки потянутся к перу, перо – к бумаге, мгновение – и строки потекут. Если вам случайно на память пришли какие-то мысли, слышанные вчера в разговоре с приятелем, то какая разница, в какой последовательности и в каких словах они будут изложены? Если мыслей нет, то отсутствие плана тем более вам поможет. Надо просто писать и писать.

С чего начинать

Раньше пьеса имела начало, середину и конец, и эти части чем-то различались. Были также мудреные понятия типа «экспозиция», «композиция», «кульминация» и тому подобное. Я советую забыть такое примитивно-нафталиновое разделение на эти части.

Можно начать пьесу с любого места, например с конца. Правда, трудность такого приема в том, что драматург обычно не знает, какой у пьесы будет конец и будет ли он вообще. Можно, конечно, начать пьесу и с начала, но это еще труднее. Допустим, мы пишем драму про разведение пингвинов на Кубани. Тема понятна, но с чего все-таки начать?

Даю совет: лучше всего начинать пьесу с ремарки «*Входит*». Кто входит, куда входит, зачем входит – это можно придумать потом. В конце концов, мы не обязаны писать пьесу до конца за один день. Но если как раз завтра последний день подачи пьесы на драматургический конкурс, где вы наверняка получите первое место (если будете следовать этому Руководству), то хочешь не хочешь надо продолжать. Самый простой способ – написать: «*Входит Первый пингвин*». Если вы не придумали, что будет дальше, пишем: «*Входит Второй пингвин*». И так далее.

Важный совет: если какой-то персонаж в вашей пьесе входит, то надо не забыть написать где-нибудь попозже (когда он будет больше не нужен), что он и выходит. Вам совершенно не обязательно знать, зачем и куда он ушел. Главное, чтобы он перестал мозолить глаза зрителям, а актер, его играющий, смог покурить и подучить за кулисами роль.

Но если пьеса все-таки имеет начало, то оно (как, впрочем, и вся пьеса) должно быть медленным, вялым и растянутым, чтобы зритель долго не мог догадаться, о чем, собственно, она написана, тем более что и сам автор не обязан этого знать.

Архаичные драматурги вроде Гоголя, не имея современного опыта, сразу брали быка за рога и начинали пьесу стремительно и четко: «Господа, я должен сообщить вам пренеприятное известие». Однако настоящий мастер поступает иначе. Он понимает, что начало пьесы совершенно не имеет значения и незачем на эту тему мучительно размышлять. Все равно зрители еще рассаживаются, жуют печенье, заканчивают разговоры по мобильнику, ищут очки и свои места, чихают, кашляют и так далее. Успокоить и усыпить их довольно трудно, и легче всего этого достичь длинным, скучным, многословным, рыхлым, невнятным началом. Поскольку автор смутно представляет себе, что и о чем он, собственно, собирается писать, то подбирается к теме осторожно, ищет ее на ходу и иногда даже ухитряется подступиться к ней еще до конца пьесы.

Диалог

Придумывать текст на два-три часа исполнения очень утомительно. Умелые авторы нашли способы обходить эту трудность, заполняя страницы удобными, уютными и не требующими труда разговорами по методу «как в жизни». Например:

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Добрый день, Марья Антоновна.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Добрый день, Константин Леопольдович. Садитесь, пожалуйста.

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Спасибо. *(Садится.)*

Пауза.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Как поживаете?

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Спасибо, хорошо.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Прекрасная погода, не правда ли?

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Замечательная. Но, говорят, скоро похолодает.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Да, я тоже видела прогноз.

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Но потом опять будет потепление.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Не хотите ли чаю?

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Спасибо, с удовольствием.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Вам зеленый или черный?

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Пожалуй, зеленый.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. А мой Сережа больше любит черный. С вареньем.

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Да, чай с вареньем – это хорошо. Особенно с брусничным.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. У меня есть только клубничное.

КОНСТАНТИН ЛЕОПОЛЬДОВИЧ. Клубничное еще лучше.

МАРЬЯ АНТОНОВНА. Вы смотрели вчера в семнадцать часов по Первому каналу девятнадцатую серию?

И так далее.

Видите, как удобно? Ничего не происходит, а целая страница уже заполнена. А то и две или три. Сколько надо. Вместе с тем тут и узнаваемость, и реализм, и знание жизни – короче, все, что требуется. Не придраться. Пьеса, можно сказать, уже готова.

Диалог по Пинтеру

Можно использовать и другой способ нанизывания слов. Неумелый драматург напишет, например, следующий диалог так:

– Где ложка?

– На столе.

И все. Опять надо что-то придумывать. Опытный же автор развернет этот диалог во всех нюансах:

– Где вилка?

– Какая вилка?

– Моя вилка.

– Что?

– Я говорю, где моя вилка?

– Какая твоя?

– С пластмассовой ручкой.

– С ручкой?

– Да. С пластмассовой.

– Ты спрашиваешь, где твоя вилка с пластмассовой ручкой?

– Да.

– На столе.

– На каком столе?

И так далее.

Вы чувствуете разницу между рукой новичка и мастера?

В такой манере писал, например, Гарольд Пинтер, за что и получил Нобелевскую премию.

Если вы сочинили половину пьесы и не знаете, что писать дальше, не смущайтесь. Просто повторяйте текст с самого начала. Публика все равно ничего не заметит. А если кто-нибудь случайно и заметит, то все равно вынужден будет сидеть в темном зале и молчать. Протестовать и возмущаться публике неприлично, тухлых яиц у входа в театр не продают, а уйти с середины ряда затруднительно, тем более что на выходе из зала обычно стоит цербер в форме билетерши. Но если кто-то и уйдет в антракте, вас это не должно волновать: за билеты все равно уже уплачено полностью.

Пауза и подтекст

Если пингвинов набралось слишком много, а их диалог застопорился, пишем: «*Пауза*». Если дело все равно не клеится, пишем: «*Долгая пауза*» – и начинаем думать, что делать дальше. Чем больше пауз и многоточий, тем меньше надо писать слов и тем больше подтекста. Чем больше подтекста – тем лучше пьеса. Подтекст – это то, что находится только в голове автора и о чем

знает только он. Обычно и он этого не знает, но все равно спросить его об этом некому, так что опасаться нечего. Раньше предполагалось, что подтекст как-то вытекает из текста и из всего действия, но теперь это необязательно. В драматургии вообще нет обязательных правил (кроме тех, которые изложены в этом Руководстве). Возможно, персонажи и чувствуют подтекст где-то под кожей, но высказывать подтекст словами они не имеют права. На то он и подтекст. Так экономными средствами открывается возможность для режиссерских трактовок и заодно успешно достигается главная цель – чтобы серая публика ничего не поняла. Поскольку никто не решится в этом признаться, успех пьесы обеспечен. Чем меньше публика понимает пьесу, тем лучше. Это доказывает превосходство автора над зрителями. Критики назовут это пересечением смыслов. Я не могу внятно объяснить, почему, но смыслы в современных пьесах всегда пересекаются.

Как обойтись без диалога

Писать диалог, как уже было отмечено, хлопотно и утомительно. Он якобы должен продвигать действие, характеризовать героев, развивать конфликт и так далее. Почему-то считается, что к этому надо иметь талант и что этому надо учиться. К тому же именно к диалогу обычно придираются недоброжелатели за бедность языка, невыразительность, растянутость и так далее. Кроме того, если действующих лиц на сцене собралось слишком много, зрителям становится трудно понять, кто они такие, кто с кем и о чем говорит и зачем вообще они слоняются по сцене. Легко запутаться и самому автору. Мало того что персонажей много, надо еще для каждого придумывать какие-то слова и действия.

Но не надо впадать в панику. Есть способы чем-то занять персонажей и в то же время не сочинять для них диалог. Можно, например, заставить их заняться сексом. Чем дольше секс, тем меньше слов надо писать. Очень удобно. И вместе с тем интересно и современно. Впрочем, о сексе мы говорили раньше, в разделе о любви.

Другой безошибочный способ надолго занять актеров и публику, не придумывая для этого диалога и вообще слов, – это сцендвижение. Вместо того чтобы говорить, на сцене двигаются и танцуют. Это модно, удобно для автора (не надо ничего измышлять), а публика любит танцы больше, чем слова (и часто она права). От автора же требуется одна простая ремарка типа

«*Нина долго танцует с Игорем*». Впрочем, если он эту ремарку забудет, за него все равно это сделает режиссер. Специалист по сцендвижению уже приглашен и оплачен; не оставлять же его без работы.

Современность

Пьеса должна быть современной. Это conditio sine qua non, непременное условие, необходимость которого не подлежит объяснению и обсуждению. Но как достичь этой самой современности? В литературоведческих книжках утверждается, что художественное произведение должно отражать свою эпоху, общественные проблемы, внутренний мир человека, живущего в нашем динамичном мире, и тому подобное. Все это слова, слова, слова. А конкретный совет прост: чтобы пьеса звучала современно, в ней должны звучать современные слова. Поэтому всегда пишите слово «бабло» вместо «деньги», «гонишь пургу» вместо «болтаешь», «че» вместо «что», «щас» вместо «сейчас» и так далее. В жизни нормальные люди этих слов не употребляют и их нигде не услышишь, но изучить этот лексикон можно путем чтения современной драматургии или в справочниках, составленных на основе этой же драматургии.

Вот так: несколько штрихов, сделанных рукой мастера, и пьеса сразу становится современной. Этим же способом можно осовременивать устаревшую драматургию классиков.

Конфликт

Конфликт в драме должен быть драматическим, общественно значимым и беспощадным. Лучше всего для этой цели использовать реплики, прогремевшие вчера во время вашей очередной ссоры с мужем (для драматургинь) или с любовницей (для драматургов). Если подходящего материала для конфликта не находится, можно заменить текст мордобоем. Это гораздо сценичнее и тоже не требует придумывания слов. Но можно обойтись и совсем без конфликта. Жизнь и так тяжела, зачем видеть все это на сцене?

Как закончить пьесу

Многих начинающих драматургов очень заботит мысль, чем

закончить пьесу. В них все еще живет неизвестно откуда взявшееся представление, что финал очень важен, что к нему должна двигаться пьеса, что он логически вытекает из всего ее содержания и вместе с тем должен быть по возможности неожиданным. На самом деле о финале совершенно не надо заботиться. Во-первых, неизвестно, движется ли вообще у вас пьеса, и если движется, то куда. Во-вторых, какой бы финал вы ни написали, критики все равно единодушно признают его неудачным. В-третьих, режиссер в любом случае сочинит другой финал. Поэтому, когда вы увидите, что в пьесе содержится уже достаточное количество печатных знаков, просто поставьте слово «*Конец*», и все. Критики похвалят вас за «незамкнутую конструкцию» и за «открытый финал», режиссеру ничто не будет мешать придумать свою концовку, вас это избавит от лишнего труда, и все будут довольны.

Особо изысканным драматургам вместо слова «*Конец*» можно написать Ad libitum – «*По желанию*». Этим латинским термином композиторы обозначают в нотах право исполнителя играть и трактовать музыкальную пьесу по своему желанию. Увидев это указание и заглянув в словарь, чтобы понять, что означает этот термин, режиссер, обрадованный тем, что имеет дело с совершенно не склочным автором, сочинит трактовку финала и заодно всей пьесы по своему желанию. Такую свободу театру дают только истинные драматурги.

Когда немногие зрители, которых не удалось усыпить, с радостью поймут, что спектакль кончился, они своими хлопками разбудят остальной зал, и публика, пришедшая после тяжелого трудового дня в театр, чтобы отдохнуть, дружными аплодисментами поблагодарит автора за то, что он дал им такую возможность.

Запомните: режиссеры лучше вас знают, как писать пьесы. Поэтому они в любом случае вас исправят, допишут, сократят, изменят, переставят акценты, придадут новый ракурс и так далее. Поэтому не старайтесь шлифовать пьесу, отделывать ее, дорабатывать, устранять недостатки и тем самым красть у режиссера радость сотворчества. Наоборот, чем слабее будет ваша пьеса, тем больше удовольствия доставит она режиссеру. Рассказывая журналистам, как сильно он улучшил пьесу, он будет чувствовать себя значительно умнее и талантливее автора, а это чувство всегда приятно. Наоборот, если вы хотите заслужить нелюбовь режиссеров, создавайте шедевры. Но кто тогда будет их ставить?

Если вы обижены на публику и добиваетесь, чтобы она никогда больше не приходила смотреть ваши пьесы, можно

использовать, кроме уже описанных, еще несколько приемов. Самый эффективный из них – если в пьесе будет не один финал, а несколько. Например: герой застрелился, отгремела торжественная музыка, обрадованная публика думает, что пятичасовой спектакль кончился и можно наконец идти домой, как вдруг героиня говорит: «Прошло три года после смерти моего любимого мужа, а я все еще не могу найти место, куда он спрятал свои деньги». Спектакль продолжается, она долго ищет деньги, находит, сливается в счастливых объятьях с другом, гремит музыка, аплодисменты, зритель снова с облегчением вскакивает со своих мест, но не тут было: на сцене проходит еще две недели (а зрителю кажется, что десять лет), и героиня невозмутимо продолжает: «Не понимаю, почему мы поехали в Барселону. Я же говорила, что лучше отдыхать в Ницце». Последовательным применением этого приема можно довести зрителей до бешенства. Много концовок пьеса обычно имеет тогда, когда автор или режиссер не знают, зачем она была написана и чем ее закончить, что бывает в большинстве случаев.

Пьеса написана. Что теперь?

Написать пьесу, как вы убедились, не так уж и трудно. Гораздо труднее добиться, чтобы ее кто-то прочитал, а тем более поставил. Если в том, как надо писать, это Руководство дает безотказно и стопроцентно положительные результаты, то с тем, что будет с пьесой дальше, дело обстоит сложнее. Успех тут зависит уже не только от драматурга, но и от многих других людей, на которых действие Руководства не распространяется. Однако несколько полезных советов все же дать можно.

Для начала, закончив пьесу, прочитайте свою пьесу друзьям или жене. После этого друзья перестанут надоедать вам своими звонками и приходить занимать у вас деньги, а жена охотно даст развод, даже если раньше никогда на него не соглашалась.

Опустим долгий и извилистый путь, которым пьеса попадает на сцену. Если вы следовали при создании пьесы указаниям Руководства, этот путь будет коротким и успешным и пьесу сразу примут к постановке. Однако следует быть очень осмотрительным.

Публика, как нам говорят, теперь не любит слов. Слова и, следовательно, пьесы теперь не нужны. Главное в театре – мизансцены, свет, музыка, движение, сценография, компьютерное сопровождение и, конечно, кино. Для кино в театре вообще ничего не нужно: ни драматург, ни пьеса, ни живые актеры. Если

немножко слов все-таки понадобится, постановщик придумает их сам. Поэтому драматургу, когда он приходит в театр, надо, что называется, не возникать, вести себя скромно и соглашаться на любые условия и требования, которые ему предъявят. Не напрашивайтесь на репетиции – вас все равно туда не пустят. И вообще, знайте свое место. Это раньше старомодный театр был драматический. Теперь он постдраматический и режиссерский.

Режиссеры теперь с гордостью заявляют, что им все равно, что ставить: ведь в любом случае они ставят самих себя. Поэтому не надо зарываться, требовать к себе какого-то особого отношения, защищать свой текст, свое видение, свою трактовку и прочее. Еще раз повторим: лучше, если у вас не будет никакого текста, никакого видения и никакой трактовки. Радуйтесь, если ваше имя будет написано мелким шрифтом где-нибудь на краю афиши, центр которой будет занят крупными буквами с фамилиями актеров и режиссера. Если вообще забудут впечатать ваше имя, будьте довольны и этим. Истинный художник творит для себя и не думает об известности. Недаром поэт сказал: «Что слава? Яркая заплата на ветхом рубище певца. Нам нужно злата, злата, злата!»

Кстати, о злате. Ни в коем случае не заводите разговор о гонораре. Это бестактно. Финансовое положение театров тяжелое, средства на постановку невелики, их хватает только на оплату режиссера, художника, актеров, композитора, специалиста по сцендвижению, художника по свету, управленческого персонала, рабочих сцены, технических работников, декораций, костюмов, аренды помещений, рекламы, критиков и фуршетов в кабинете директора. В такой ситуации драматургу просто неэтично требовать что-то и для себя.

Посещение театров

В театр вообще не рекомендуется ходить, и особенно на представления по своим пьесам. Ведь у вас, как и у всякого нормального человека, и без того есть причины для плохого настроения. Кроме того, после творческой трактовки театром вы можете не узнать свое произведение и неосторожно выругать его в широком кругу за бездарность и пошлость, думая, что оно написано вашим другом. Вдобавок вас в зале могут узнать, а среди публики встречаются всякие люди, в том числе и склонные к драке. И вообще, на место преступления лучше не возвращаться.

Таков, в общих чертах, кратчайший путь драматурга к успеху.

24. Как поставить хороший современный спектакль

Введение

Всем хочется ставить хорошие современные спектакли, модные, шумные, приносящие известность, востребованность и, в конечном счете, деньги. Но одного хотения мало, нужно еще умение. А как его приобрести? Не читать же толстенные книги о системе Станиславского типа «Работа актера над собой». Мало того что эти книги длинны, скучны, непонятны и каждый толкует их по-своему. Главное, они безнадежно устарели. Актеры теперь другие, режиссеры другие, время другое и зритель другой. К тому же сам Станиславский, хотя и считался как бы режиссером, руководства свои писал для актеров. Правда, раньше главнейшей задачей режиссера была как раз работа с актером и работа над ролью. Но это раньше. Теперь у постановщиков совсем другие задачи и методы. Нужна новая система. Моя система. Ее основы и будут изложены в этом кратком, но исчерпывающем и всеобъемлющем Руководстве.

Я сам не режиссер, но это не имеет значения: у нас принято учить тому, чего сам не умеешь: драматургию преподают те, кто сам не пишет пьес, об интерпретации симфонии авторитетно судят те, кто не знает ни одной ноты, и так далее. Так почему бы и мне не поучить режиссеров? «Большое видится на расстоянии». Чем меньше я понимаю в этой профессии, тем больше дам полезных советов. Всегда легче давать советы со стороны, чем делать что-то самому.

Итак, как поставить хороший спектакль? Прочитайте это Руководство. Не приступайте к постановке, не прочитав его до конца (желательно несколько раз; еще лучше выучить его наизусть).

Быть лидером

Прежде чем ставить спектакль, надо спросить себя – обладаете ли вы чертами, необходимыми для режиссера? Учиться этой профессии совершенно необязательно. Прежде всего, надо обладать врожденными качествами, главное из которых – умение быть лидером. У вас это качество, разумеется, есть, но

продолжайте воспитывать его в себе ежедневно и ежечасно.

Режиссерскую диктатуру ввели у нас Станиславский и Немирович-Данченко. «Мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях», – писал Немирович, а Станиславский признавался, что стал «режиссером-деспотом» и что по его вине «создалось целое поколение режиссеров-деспотов». Следуйте Станиславскому и старайтесь быть деспотом. Собственно, другие качества режиссеру и не требуются. Деспот – это и есть лидер. Театр без деспота не театр. Запомните: в театре никого не существует, кроме режиссера. Все остальные – лишь заменяемые шестеренки, которые крутятся по его воле и по его желанию. Режиссер – это наше все. Он первый и последний, он альфа и омега, начало и конец. Режиссер и театр – это одно и то же. Театр существует для режиссера, чтобы он мог самовыражаться. Он – мозг театра, его лицо, его имя, его репутация и его успех. Повторяйте все это ежедневно, как «Отче наш».

Выбор пьесы

Брать для постановки новую современную пьесу настойчиво не рекомендуется. Ведь для этого надо искать, читать, выбирать, рисковать. Вернее взять надежную, хорошо объезженную вещь с афиши другого театра. Неважно, что до тебя ее 2760 раз поставили другие режиссеры. Выбрать девственницу – это, конечно, звучит гордо, но приятнее провести ночь с женщиной, которую уже многократно проверили другие мужчины. Важна не новая пьеса, а новое прочтение. Это даже интереснее: все прочитали так, а я прочитаю этак.

К тому же все без исключения пьесы устарели. Все они написаны раньше, чем вы решили ставить свой спектакль. Это прежде считалось, что драматургия – всякие там Софокл, Шекспир, Расин, Чехов и прочие – это литература. Но теперь авторитетный режиссер Ю. Бутусов нам все разъяснил: «Я думаю, драматурги вообще плохо понимают, что они делают. Пьеса существует для того, чтобы пришел режиссер, взял ее и что-то с ней сделал. Так рождается театр. Пьеса сама по себе ничего не значит вообще. Не надо превращать ее в литературу – это не литература».

Так что возьмите первый попавшийся текст (неважно, какой) и что-то с ним сделайте. Еще удобнее способ, которым пользуются наиболее талантливые режиссеры: всю жизнь ставить одну и ту же пьесу. Например, «Вишневый сад». Ведь на самом деле вы ставите не «Вишневый сад», а самих себя.

Взяв пьесу, обязательно измените ее название. Зачем – не знаю, но все меняют.

А можно и вообще не брать никакой пьесы и никакого текста. Идея театра без драматурга и без пьесы все больше греет сердца критиков.

Современную драму или классику?

Только классику. Преимущества огромны.

Не надо заключать с автором договор и платить ему гонорар. Не надо рыться в потоке современных пьес, рисковать, когда есть проверенные столетиями авторы. Достаточно иметь литературный кругозор в объеме неполной средней школы – и ты уже обеспечен репертуаром на всю жизнь.

Классиков ставить престижно. Часть их величия достается и на долю постановщиков. Критики смогут упрекнуть театр в чем угодно, но только не в выборе материала. Еще одно огромное преимущество классики над драмой живого автора – ее можно изменять, сокращать и вставлять в нее тексты собственного сочинения сколько душе угодно, не опасаясь конфликтов и судов. Классикам остается только переворачиваться в гробу, что никого не волнует. «Мертвые сраму не имут». Переделка пьесы классика или инсценировка его прозы дает возможность обозначить свое имя на афише в качестве не только режиссера, но и автора пьесы и получать за это двойной гонорар: за переделку и за постановку.

Если вас упрекнут в том, что вы не ставите современных пьес, отвечайте: современной драматургии не существует. Проверять вас никто не будет. Правда, зритель лишается возможности видеть свою собственную жизнь, но зачем ее видеть? Мы и так ее знаем.

Однако ставить классику вовсе не значит слепо следовать ее эстетике. Надо смело игнорировать стиль классических произведений (созданных для других эпох) и придавать им современный облик по системе, описанной в этом Руководстве. Чтобы зритель понял классику, необходимо ее актуализировать: одеть античных или шекспировских героев в тельняшки, джинсы и чекистские куртки, вставить молодежный и блатной жаргон (не говоря уж о более сильных выражениях), вручить им мобильники и перенести действие, например, из Древнего Рима в Чечню. Это будет оригинально и современно. Так все делают.

Прозу или драматургию?

Конечно прозу. Что такое спектакль по пьесе? Как объяснил один режиссер, это «артисты выучили буквы и стали произносить текст». Сами понимаете, это скучно. Действительно, кому нужен текст? Зачем что-то учить? Пьеса вообще всегда стесняет настоящего большого режиссера. Драматург практически уже поставил за него спектакль; он уже написал, кто и зачем входит, кто выходит, кто что говорит, чем все начинается и даже иногда – чем кончается. Остается только послушно ему следовать. Нет простора для самовыражения.

То ли дело роман или рассказ. Неважно, что повествование и драма базируются на совершенно разных принципах и инсценировки прозы обычно бывают скучноваты. Зато возможности для собственного творчества безграничны. Что-то убавил, что-то вставил, что-то переставил, что-то взял из другого романа и от другого автора. Не беда, если, например, Чехов нашел в какой-то истории лишь сюжет для небольшого рассказа. Мы всегда можем сочинить из нее большой спектакль, очень длинный, с долгими паузами и чеховской тоской. Так творится настоящее искусство. Правда, дело все равно неизбежно сведется к необходимости сочинить какую-то пьесу-инсценировку (зато сочиненную тобой самим; можно даже рассчитывать на имя в афише и на гонорар). И, в конечном итоге, артистам все равно придется прийти к «чтению готового текста, в котором приходится существовать иллюстративно». Однако громкое имя автора романа обеспечит спектаклю успех если не у публики, так у театральных журналистов и явится надежным щитом от всякой критики. А магическая формулировка «по мотивам» избавит вас от любых упреков к вашей инсценировке.

Работа с автором

Мы уже установили, что ни в коем случае не нужно ставить пьесу, чей автор еще жив. Как писала наша критикесса Марина Давыдова, «хороший автор – мертвый автор». Если же волею обстоятельств приходится все-таки ставить пьесу еще живущего автора, а пристрелить его нет возможности, то с ним надо просто не считаться. Это унижает режиссерское достоинство. Драматургу нечего делать в современном театре (а вы, конечно, современны – другим нашу инструкцию читать незачем). Надо вести себя так, как будто автор не существует. Не писать и не отвечать ему, не разговаривать с ним, не слушать его замечаний, не ставить его имя в афишу, не пускать его на репетиции, не звать его на премьеры и даже не сообщать ему о них. Cosi fan tutti. Поступайте

так и вы.

Про что спектакль?

Первый вопрос, которым задается режиссер, приступая к постановке, – про что он будет ставить спектакль. Людям, не знающим и не понимающим театра, может показаться, что режиссер сначала должен понять, про что написана пьеса, и затем про это и ставить. Но это заблуждение. Фишка в том, что настоящий режиссер всегда ставит про что-то иное. Неважно, про что, лишь бы не про то, что написал автор. Если, например, драматург, описав смерть невинной жены от рук ревнивого мавра, имел в виду, что клеветать и верить клевете – это плохо, то режиссер должен поставить эту пьесу про то, что давать и брать взятки губернатору Сахалинской области – это хорошо. Пьеса для спектакля – это топор для супа. Когда суп готов, топор можно выбросить.

Будьте оригинальным

Звучит банально. И так каждому ясно, что надо быть оригинальным. Вопрос в том, как этого добиться. Ответ: надо быть таким, как все. В этом и есть секрет оригинальности. Если ты будешь отличаться от других, тебя обвинят в устарелости, косности, несовременности. А чтобы стать таким, как все, т. е. быть самобытным, оригинальным и современным, нужно внимательно следить за модой. При этом, однако, надо публично и смело заявлять, что ты не такой, как все, и что ты идешь своим путем. Современный – это ты сам. Всех остальных надо называть несовременными, вот и все. Зрители, режиссеры, критики и прочие, которые твою современность не приемлют, – «нафталин», «позапрошлый век», «бездарности» и так далее.

Итак, чтобы быть современным, надо следовать моде, а чтобы ей следовать, надо знать, что сейчас носят. Трудность в том, что мода очень переменчива.

Когда-то, например, зрителей усердно ослепляли синей мигалкой. Потом на сцене начала обильно литься и плескаться вода. Тазы, кувшины и ведра стали непременными участниками любого действия. Потом в моду вдруг вошли зонты. Даже если действие происходило в интерьере, персонажи щеголяли с раскрытыми зонтами. В период «динамической» режиссуры все действующие лица носились по сцене бегом, хотя ничто по

смыслу происходящего не заставляло их торопиться. Неплохо вести диалог, валяясь на полу. Почему? Просто так. Неизменно модными остаются качели и стремянки. Неплох и контровой свет: прожекторы направляют в глаза зрителю так, чтобы он ослеп и не видел происходящего на сцене. Обычно это идет спектаклю только на пользу.

На сегодняшний день модный рецепт изготовления оригинального театрального зрелища (независимо от жанра и содержания исходной пьесы) таков:

немножко текста (неважно, какого),
немножко аллюзий (они-то и придают «современность»),
побольше сцендвижения,
побольше громкой музыки,
порция обнаженки и эротики,
порция нецензурной лексики по вкусу.

Все это смешать, добавить пряностей и подавать горячим.

Не думайте о целом; пусть ваш спектакль состоит из эпизодов и кусочков, мало связанных между собой. Сейчас зритель с трудом осваивает нечто цельное, например, фразу, состоящую больше чем из трех слов. В моде клиповое сознание, и ваш спектакль должен состоять из клипов. Ни каждый из них, ни все вместе не должны нести никакой смысловой нагрузки. Берите пример с цирка – ослепляйте отдельными трюками и номерами.

Приветствуются поток сознания, сложная суперметафоричность, притчевость, перестановки эпизодов во времени, перемещение конца в начало, а середины – на левый фланг.

Ищите свой стиль, но не надо избегать и заимствований: по выражению Поля Валери, «лев состоит из переваренной баранины». Без стеснения переваривайте чужие спектакли.

Неотъемлемая часть устарелого драматического театра – живые люди, особенно актеры, с их капризами, склонностью к спорам по каждому поводу, непомерным самомнением, нежеланием работать над ролями, необязательностью, постоянным недовольством зарплатой и так далее. К счастью, такой театр уходит в прошлое. Сегодня театр – режиссерский, поэтому не уделяйте актерам и актрисам много внимания. Просто ставьте их в разные позы. Смело заменяйте живых актеров и живую речь кинорядом, компьютерным сопровождением, телеэкранами, музыкой, аудио- и видеозаписями. Это называется не мешанина, а «синтез искусств» и очень ценится. Талантливый режиссер вообще убирает из драматического театра актеров и ограничивается только установкой экранов и показом фильмов. Это и модно, и экономно, и интересно. Завтрашний день театра –

кино.

Слово в театре

Слово в драматическом театре – главный враг режиссера. Во-первых, не вы эти слова придумали, а это обидно. Играть чужие слова не хочется. Приходится заставлять актеров находить нужную интонацию, искать театральные средства для выражения и усиления мысли, заключенной в слове. Не всегда сразу разберешься, что кроется в емком драматическом тексте. Кроме того, слова, даже самые понятные, неинтересны ни вам, ни зрителю и создают проблемы. Надо напрягаться, иногда даже думать. А это не современно.

К счастью, есть простые методы, позволяющие бороться со словом. Самый распространенный из них – просто слова вычеркивать. Чем больше, тем лучше. Там, где это по каким-то причинам не удается, слова можно заглушить или нейтрализовать разнообразными приемами. Например, пусть во время диалога непрерывно бренчит музыка, более громкая, чем голоса актеров. Или пусть актер говорит текст скороговоркой, да еще носясь бегом по сцене или отвлекая зрителя не относящимися к делу действиями. Можно вести диалог, повернувшись спиной к залу, чтобы не было слышно, или шептать – с той же целью, или наоборот, «взрываться», т. е. быстро и громко кричать – так, что слова различить невозможно.

Обязательно вводите сцендвижение. Это дает возможность убрать текст. Клип со сцендвижением и эффектной концовкой на аплодисменты всегда лучше диалога. Неважно, что лежит в основе сюжета: страдания трех сестер, заседание правления «Газпрома» или похороны, пусть герои обязательно что-нибудь спляшут или исполнят пантомиму. Это супермодно.

Давно пора осознать: драматический режиссер – это режиссер движения, пластики, танца и визуального театра. Это – будущее драматического театра. Слова можно почитать и в книжке. А театр можно увидеть только в театре. Переучивайтесь на балетмейстеров.

Роль музыки

Существует несколько способов использования музыки в драматических спектаклях. Рассмотрим их по порядку (все названия способов условные; театроведы еще не придумали для

них научные определения).

1. «Вставки». Самый простой способ. Каждые несколько минут диалог останавливается и вместо него включается музыка (которая может сопровождаться пением, танцем, сцендвижением или световыми и компьютерными эффектами). Она должна продолжаться столько времени, сколько нужно, чтобы зритель забыл, о чем идет речь. После этого возобновляется диалог, и когда зритель опять начнет вникать в действие, снова включается музыка.

2. «Взрывы». Метод отличается от «Вставок» тем, что музыка включается внезапно, неожиданно и с такой громкостью, чтобы у зрителей лопнули барабанные перепонки. Это самый модный прием. Когда оглохшие зрители начнут постепенно приходить в себя, снова включается очередной «взрыв». Такой спектакль запоминается надолго.

3. «Бренчание». Суть его в том, что на протяжении всего спектакля непрерывно звучит не очень громкая, но вполне ощутимая музыка, в которой ведущую роль исполняют ударные инструменты. Она может не иметь мелодии и лишь задавать ритм в четыре четверти: бум-бум-бум-бум-бум-бум-бум-бум-бум… Считается, что это создает «драйв», помогает актерам держать темп и заводит публику. Достоинство этого способа в том, что зритель проникается отвращением к спектаклю уже на пятнадцатой минуте. Недостаток – в том, что слова хоть и плохо, но все же иногда слышны.

Разумеется, можно творчески сочетать эти методы. Главная цель – заглушить слова, не дать услышать плохо выученный и плохо произносимый текст.

Музыку к спектаклю лучше заимствовать из дискотек. Современно и узнаваемо. Да и должен ли драматический спектакль отличаться от дискотеки?

Театр и общество

Прежний, устаревший театр имел какое-то отношение к проблемам своего времени, к жизни страны и общества, к нашим болевым точкам, к душе человека. Не впадайте в эту ошибку. Театр не кафедра, не трибуна и не вечерние новости по ящику. Теперь критиков интересует в театре не близость его к жизни, а те или иные театральные или антитеатральные приемы, количество и степень обнаженки, доля нецензурной лексики и модные имена. Хотите успеха – старайтесь быть в тренде.

Постдраматический театр

Театр часто приравнивают к таинству, служению богу, религии. А раз так, то у него должны быть свои гуру и свои священные книги. Сегодня такой библией эстетической мысли является книга Леманна «Постдраматический театр». Ее толкователи полностью освобождают драматический театр от всего отжившего, от всего, что мешает ему развиваться: от текста, содержания, логики, смысла, общественной значимости и т. д. Теперь можно ставить что угодно и как угодно. Главное – назвать это новым. Сам Леманн объясняет: «Новшества не обязаны быть вразумительными, результаты могут разочаровывать, а потенциал развития может быть глубоко скрыт». Поэтому чем больше будет в спектакле невразумительных новшеств и разочаровывающих результатов, тем убедительнее будет успех спектакля у критиков. Шоу вместо драматического спектакля – вот к чему надо стремиться.

Какой гонорар требовать режиссеру

Большой и лучше сразу. Теперь режиссеры добились права на поспектакльные отчисления, но надо задуматься, стоит ли всегда этого требовать. Повторяю – лучше сразу и много. Поспектакльные – это хорошо, но тогда спектакли придется ставить в расчете не на фестивали и утомленных искусством критиков, а на зрителей. Иначе даже при хвалебных рецензиях на долгую жизнь спектакля и на не иссякающий ручеек процентов надеяться нечего: зрители, к сожалению, не очень любят «самовыражение». Да и выражения тоже: публика уже давно не понимает, зачем ей платить деньги за «твою мать», если в России есть безграничные возможности слушать эту музыку бесплатно. Голыми женщинами, равно как и мужчинами, тоже можно в изобилии любоваться в интернете, причем в таких сочетаниях, что театру и не снились. Чем же будем удивлять?

К тому же, чтобы спектакль долго оставался в репертуаре, придется искать хорошие современные пьесы, а искать мы не привыкли. Так, может, лучше получить достойный вас разовый гонорар, а там хоть трава не расти?

Заключение

Я вполне сознаю, что методы и приемы, изложенные в этом

разделе, изобретены не мною, а одаренными режиссерами, которые широко используют их в своем творчестве. Моя роль свелась лишь к обобщению достижений этих художников. Лишь их опыт, знания и талант позволили создать этот скромный труд, за что я приношу им глубокую благодарность.

25. Памятка драматургам и режиссерам

Есть ряд важных правил, которые в равной степени должны соблюдать и драматурги, и режиссеры, если хотят добиться успеха.

Как придать вашей работе значительность?

Рецепт простой: сделайте ее как можно скучнее, мрачнее и тягучее. Лучше, если половина зрителей уйдет после первого действия, а остальные останутся только потому, что крепко заснули. Тогда постановку по вашей пьесе дружно назовут серьезной, глубокой и значительной и номинируют на «Маску». Успеха же у публики критика вам не простит. Спектакль однозначно определят как пустой, пошлый, рассчитанный на низкопробное быдло, и никогда не повезут на фестиваль.

Чтобы добиться нужного эффекта, есть много способов. Пусть ваши персонажи говорят, говорят и говорят. Говорят долго, подробно, о разном – и ни о чем. Пусть ничего не происходит. Диалог ни в коем случае не должен пробуждать в зрителях вульгарного желания узнать, что будет дальше. Они должны сразу понять, что происходить ничего не будет ни дальше, ни потом. Персонажам следует говорить как можно медленней и тише, чтобы не разбудить зал.

Поскольку вы создаете спектакль не для зрителя, а в расчете на получение премии на каком-нибудь престижном фестивале (а это единственно правильная цель), не создавайте комедий, особенно смешных. Во-первых, это трудно, и чувство юмора дано не многим. Во-вторых, непрестижно. Помните: комедия – второстепенный вид искусства. Вы же не хотите, чтобы ваш спектакль наградили эпитетами «незатейливый», «пошлый», «рассчитанный на непритязательную публику» и т. п. (а другими эпитетами комедию не награждают, если она не каноническая). Поэтому ни в коем случае не допускайте живого действия, радости и смеха. Гораздо престижнее быть безнадежным и страдающим, чтобы подчеркнуть трагичность нашей жизни. Лучше, чтобы причина недовольства, страданий и мучений героев была не очень внятной. Мотивация чувств и поступков героев требует размышлений и труда, а себя надо беречь. Зрители сами догадаются, что несчастья и страдания происходят от «наших порядков» или от ницшеанского масштаба авторской души.

О зрителях

Все давно уже поняли: спектакли ставятся не для зрителей. Не для них существует театр. Не публика пишет в журналах глубокомысленные рецензии, не она заседает в жюри «Золотой маски» и не она отбирает спектакли для «Золотых софитов» и фестивалей. Театральная мода, рейтинг театров, режиссеров, актеров, драматургов тоже создаются не зрительскими симпатиями, а статьями столичных законодателей театральной моды. Поэтому писать и ставить надо в расчете не на зрителей, а на критиков.

Критики – это основа, стержень, краеугольный камень, столп и движущая сила театра (после вас самих, разумеется). Поэтому дружите с критиками, цените их, творите для них. Не опасайтесь кассового провала спектакля. Государство оплатит все убытки. Оно обязано субсидировать ваш талант. Главное – успех у критиков.

Иногда, к сожалению, все-таки возникает необходимость хотя бы отчасти учитывать вкусы публики (например, в провинции или в спектаклях антрепризы, которая не может существовать без зрителя). Ничего сложного в этом нет. Женщины любят поплакать, мужчины – посмеяться, но большая часть зрителей в зале мечтает об одном: пораньше уйти домой. Поэтому ставьте попроще, покороче, попонятнее, полегче. Зритель не любит, чтобы его «нагружали». И потому хорошие спектакли стараются не грузить зрителя мыслями и эмоциями. В эпоху рекламы, мобильных телефонов и интернета донести сложную мысль до людей трудно. По этой причине, работая для публики, не слишком старайтесь. В силу своей серости и неотесанности она все равно не оценит ваше незаурядное дарование. Не стремитесь подавить ее своим талантом, оставьте часть его для следующих спектаклей, не пытайтесь донести до зрителя больше одной мысли за один вечер. Зритель и так утомлен и хочет отдыха. Берите пример с телевидения.

Ни в коем случае не старайтесь писать и ставить в расчете на некоего интеллигентного, разумного, начитанного зрителя. Его не существует. Каждый директор театра и продюсер убедит вас, что в театр ходит только низкопробная публика, жаждущая легких зрелищ, не любящая думать и переживать. Театры успешно воспитывают такого зрителя, и вы своим творчеством должны стараться всемерно им в этом помогать.

Вы должны помнить, что работаете не для зрителей, а для будущего. Но чтобы ваши пьесы и спектакли оценили в будущем, нужно, чтобы их ставили теперь, иначе о них никто не узнает.

Поэтому старайтесь провалиться сегодня, чтобы стать знаменитым завтра.

Как добиться успеха

Одна из самых вредных иллюзий, внушаемых нам с детства литературой, кино и телевидением, что будто бы пьеса попадает на сцену театра благодаря своему высокому качеству, и потому ее будто бы надо стараться как бы написать и ставить типа хорошо. К счастью, в последние годы и режиссерами, и драматургами немало сделано, чтобы это распространенное заблуждение рассеять.

Уровень, совершенство, мастерство – все это устарело. Успех не имеет никакого отношения к качеству. Он не появляется сам по себе, его нужно организовать. Сейчас мир настолько переполнен информацией, что нет никаких шансов, что о вас кто-нибудь услышит, даже если вы превзойдете Шекспира, Богомолова, Мольера, Станиславского и Чехова вместе взятых. Поэтому надо громко кричать. Очень громко. Громче, чем очень громко. Но тебя все равно не услышат. Ведь надо, чтобы о тебе говорил не только ты сам и не только твоя жена и приятели, а тысячи и десятки тысяч. Это и есть успех. Но как заставить людей о себе говорить?

Можно, конечно, организовать критиков. Но это не так уж легко. Если найти или заказать рецензента не удается, попросите друга, чтобы он вас похвалил. Если не найдется и друга, то пишите о себе хвалебные рецензии сами под другими именами. Впрочем, можно и под своим собственным: ведь никто не знает вашего творчества глубже и никто не оценит вашу гениальность лучше, чем вы сами.

Но все это кустарные методы. Если они и принесут успех, то случайный и незначительный. Верный путь к успеху существует только один: скандал.

Скандал – это больше, чем успех. Это громкий успех, шумный успех, оглушительный успех. Это как раз то, о чем мечтает каждый настоящий художник. Надо стремиться создать не хорошее произведение, а скандальное. Чтобы поднялись крики: «Это возмутительно!», «Это надругательство над нашими святынями!», «Это издевательство над демократией!», «Это безнравственно!», «Это надо запретить!», «Да здравствует свобода!» и так далее в таком роде. Не бойтесь, что это убьет пьесу или спектакль. Пьесу может убить спокойное равнодушие, но не яростные проклятия. Усвойте старое правило пиара: если о

тебе не говорят, значит, ты не существуешь. Пусть ругают, пусть проклинают, пусть над тобой смеются, главное – быть на слуху. Чем хуже, тем лучше. Главное – чтобы о тебе говорили. Главное – создать шум, поднять волны. О хороших пьесах и спектаклях, как и о порядочных женщинах, не говорят; говорят только об из ряда вон и хуже некуда.

Что скандал нужен, это понимает каждый ребенок. Но как его организовать? Хорошо, если вдруг случайно найдется какой-нибудь влиятельный воинственный церковник, или высокопоставленный патриот, или популярный либерал-интеллигент, который объявит тебя фашистом, или большевиком, или безбожником, или средневековым мракобесом и подаст на тебя жалобу в суд. Если вам повезет, спектакль могут запретить. Тогда обязательно поднимутся борцы за свободу творчества и самовыражения. Им спектакль тоже не понравится, но они не упустят случая объявить войну всему устаревшему, осудить цензуру, заклеймить инквизиторов и так далее. И заодно, разумеется, возвестить о себе. Им ответят, они ответят, поднимется шум, а шум – это и есть скандал, а скандал – это и есть успех. Спектакль захотят смотреть все. Пусть потом они будут плеваться, разве это имеет значение? Важно, что о нем будут говорить. При любом исходе этой батрахомиомахии («войны мышей и лягушек» – греч.) победителем останетесь вы – станете знаменитым.

Однако, к сожалению, с каждым годом возбуждать скандал становится все труднее. Можно, конечно, снять с героини трусы, но все это уже было, а что дальше? Ведь кроме трусов-то уже снимать нечего. Можно заставить любовников заняться сексом, парным, групповым или смешанным, – ну и что? Как сказано у Гуцкова в «Уриеле Акосте», «все это было, было, было». Да и кого этим удивишь или возмутишь? Это раньше были какие-то устарелые понятия о стыде, приличии, нормах речи и поведения. Теперь все это ушло в прошлое, поросло быльем и засыпано толстым слоем нафталина.

Если спектакль никак не тянет на скандал, постарайтесь, чтобы ваше имя оказалось замешанным в деле о воровстве в особо крупных размерах. Тогда вы точно прославитесь. С другой стороны, если вы умеете безнаказанно присваивать миллионы, то, может быть, вы неправильно выбрали профессию? Зачем тогда быть драматургом или режиссером? Может, лучше идти в губернаторы или стать полковником в органах?

Недоброжелатели

Если вы драматург или режиссер – значит, у вас есть враги и завистники. Как с ними бороться? Очень просто. Если кому-то ваши работы не нравятся, с презрительной снисходительностью отвечайте, что пьесы теперь пишутся, а спектакли ставятся по-новому, не так, как раньше, и что не всем дано это понять. Впрочем, если в своей работе вы будете следовать указаниям этого Руководства, такие вопросы вам смогут задать лишь люди, ничего не понимающие в театре. На все замечания, сделанные недоброжелателями, давайте ответы, которые на все лады содержат слово «новый»: новый прием, новый почерк, новый жанр, новый стиль, новая драма, новая режиссура, новое видение, новый подход. Повторяйте это как можно чаще, и вы сами в это поверите. Применительно ко всем остальным драматургам и режиссерам пренебрежительно употребляйте слова «старый», «устаревший», «традиционный», «повторение пройденного», «вчерашний день», «позапрошлый век», «нафталин» и т. п.

Отношения с властью

Обязательно надо быть к ней в оппозиции. Это создаст вам образ интеллигента, человека и гражданина, который «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах» своей родины своим смелым творчеством освещает ей путь к счастливому будущему. Критиковать, разумеется, следует не какую-то конкретную власть и ее конкретных носителей (упаси боже), а власть «вообще»: казнокрадов, взяточников, душителей демократии. Критиковать надо смело и безоглядно, но соблюдать при этом известную умеренность, чтобы не лишиться грантов, субсидий и поддержки, которые вы получаете от этой самой власти. Если вы такую поддержку не получаете, следует во всеуслышание объявить, что вы пострадали за правду. Это значительно повысит ваш рейтинг. Если по знакомству или по какому-то недоразумению грант или премию вы получили, можно скромно признать, что труд и талант всегда вознаграждаются по заслугам. Еще лучше сначала договориться с властью, насколько можно впасть к ней в оппозицию, а уж потом идти вразнос. Другой порядок действий может привести к печальным результатам. Во всех случаях заявляйте, что власть должна вас субсидировать, потому что вы талант, а власть обязана поддерживать таланты деньгами.

Нецензурная лексика

Об этом много спорят, но спорить тут не о чем. Не забывайте, что вы – борец против цензуры, а любая цензура унижает достоинство художника, каковым вы и являетесь. Для вас не может быть нецензурных слов. Поэтому пусть ваши герои матерятся, матерятся и матерятся. А тех, кому это не нравится, посылайте в и на.

Мат – это признак интеллигентности человека. Либералы и патриоты, юные жены и нежные девы без малейших тормозов обильно украшают свою речь этими словами и делают правдивый и могучий по-настоящему свободным. Мат – это национальное достояние. Он доступен, понятен, близок и любим. Надо нести его в массы. Надо приучать к нему детей. Он удобен еще и тем, что чем больше нецензурных слов, тем меньше надо придумывать слов других, которыми надо заполнить пьесу и спектакль. А другие слова далеко не всем и не всегда приходят на ум.

Если драматург по неопытности или недостатку таланта не снабдил пьесу трактирной лексикой, режиссер должен сделать это за него сам. Шагайте в ногу со временем.

Контакты с прессой

Главная черта деятеля театра – не умение писать пьесы или ставить спектакли (это в наши дни умеет каждый), а искусство говорить о себе и давать интервью. Неопытный творец отвечает в интервью на те вопросы, которые ему задает журналист, тогда как говорить (независимо от того, о чем тебя спрашивают) надо только о себе, о своем таланте, о своих гениальных пьесах и постановках, о своем невероятном триумфе где-нибудь на Дальнем Востоке или в Республике Зимбабве. О своих грандиозных творческих планах. О том, какой удивительный и неповторимый шедевр вами создан (или будет создан). Необходимая и главная особенность творческой профессии – воображение. Вот и используйте, когда говорите о себе, свою способность фантазировать.

Важно не только что ГОВОРИТЬ, но и о чем НЕ говорить. Режиссеру, например, не нужно упоминать, кто создавал с ним спектакль: актеров, художника, драматурга и прочую шушеру. Помните: успех принадлежит только вам. Не вздумайте делить его еще с кем-нибудь. Из всех местоимений используйте только личное – первого лица и единственного числа. Внимательно читайте выступления наших ведущих деятелей и их творческую манеру рассказывать о себе.

Как писал Монтень, «не следует стремиться к тому, чтобы о

вас говорил весь мир; достаточно и того, чтобы вы сами могли говорить с собой о себе». Мысль верная, только надо ее немного подправить: говорить о себе следует не только с самим собой, но и абсолютно со всеми. Со всеми, всегда и только о себе. Тогда и только тогда о вас, быть может, заговорит весь мир. Видимо, это и имел в виду Монтень.

Если журналисты еще не поняли, что у вас надо брать интервью, то, не дожидаясь их просьб и вопросов, пишите и говорите о себе сами. Для этого существуют тусовки, социальные сети и другие возможности. Стесняться ни в коем случае нельзя. Перехвалить себя невозможно, а скромность – путь к неизвестности. Лучше подготовить и отрепетировать ответы заранее, чтобы они лились, как песня.

Заранее придумайте, о чем якобы написана ваша пьеса или сделан спектакль. Разумеется, к содержанию, идее и смыслу спектакля (даже если у вас все это есть) этот рассказ никакого отношения иметь не обязан. Главное – сказать что-то красивое и значительное, например, что-нибудь об астральном звучании или конфликте бездуховности и любви.

Если интервью телевизионное или если вас собираются фотографировать, надо к этому соответственно подготовиться. Пиджак и галстук принадлежат прошлому веку, свитером с перевитым вокруг шеи шарфом тоже теперь никого не удивишь. А как известно, главный девиз театра – «Чем будем удивлять?». Для этого можно, например, три дня не бриться, надеть рваные джинсы, натянуть старую футболку и нацепить мятую кепку. Эти детали наглядно подчеркнут вашу интеллигентность, вкус, скромность, уважение к окружающим и принадлежность к миру искусства.

26. Как стать хорошим театральным критиком

Если вы любите театр, а писать пьесы и ставить спектакли у вас почему-то не получается, то лучше всего стать критиком. Если вы театр не любите, это еще лучше: нет необходимости пить желчь, чтобы сочинять ругательные рецензии. Чтобы стать критиком, не нужны какие-то особые таланты и знания. Вместе с тем, поскольку критик берется судить о других, то всем ясно, что он умнее и талантливее тех, о ком он судит, и что он сам сделал бы все намного лучше, если бы умел. Так что быть критиком – это выигрышно и престижно. Настоящая глава содержит руководство для тех, кто хочет быстро и без особых усилий стать хорошим театральным критиком.

О ком писать?

Разумеется, не обо всем и не обо всех. Только о тех, кто уже на слуху, о тех, кто в моде, о тех, о ком пишут другие. Иначе вас просто не будут публиковать и читать. Когда ты пишешь о знаменитости, то и сам становишься немножко знаменитым. Пишите только о том и о тех, кто уже известен и кого все расхваливают. Это даст вам возможность почувствовать себя частью театрального сообщества и позволит избежать ложных оценок и досадных ошибок. Писать о просто хороших режиссерах и постановках, тем более не о столичных и малоизвестных, неинтересно. Времена Белинских прошли. Искать, поддерживать, растить таланты теперь не принято, да и таланты никому не нужны. Хвалите хвалимых, да и хвалимы будете.

Как надо писать

Писать надо в решительном, не допускающем возражений стиле. Какие бы установки ни были актуальны в данный момент – либерализм или православие, большевизм или «Боже, Царя храни», смелое новаторство или возврат к исконным устоям и традициям, – провозглашать их надо в непререкаемой манере со снисходительным презрением к тем, кто эти установки не разделяет.

Ни в коем случае не допускайте в своих статьях и

выступлениях модальных форм типа: «по моему мнению», «мне кажется» и т. п. Даже нерешительный Гамлет заявил: «Мне кажется? Нет, есть! Я не люблю того, что кажется». Все изрекаемые вами мнения абсолютны, обсуждению и обжалованию не подлежат, и никаких других мнений просто быть не может. Тот, кто поет сегодня не с нами, тот против нас. Собственное мнение (или задание заказчика статьи) надо всегда провозглашать мнением зрителя.

Берите пример с этого Руководства: все высказанные здесь утверждения это не какие-то частные мнения; нет, это истины в последней инстанции, это единственно верные правила.

Типы статей

Остроумные. Этот вид особенно хорош для ругательных рецензий, позволяет всласть поиздеваться над авторами и участниками спектакля и дает возможность, избегая аргументации и анализа, продемонстрировать свой блестящий ум и явное превосходство над объектом рецензии. В этом обычно и заключается цель критика. «*Стыд вызывает не столько невежество, сколько общий тон, попытка быть остроумным, этакая смесь дерзости и снисходительности… Большинство язвит, острит, дерзит, снисходит. …Трудно быть рецензентом».* Но эти строчки написал Макс Фриш. Ясно, что от драматурга и нельзя ждать иной оценки.

Высокопрофессиональные – со словами типа «парадигма», «дискурс», «онтологически», «пересечение смыслов» и пр. Хороши тем, что не дают возможности понять, что именно хотел сказать их автор (обычно он и сам этого не знает), и в то же время производят большое впечатление на читателей. Там же автор может поговорить о значении духовности, о творческой свободе, антитеатре, поиске нового образного языка, ломке традиций и о других материях. Не упускайте возможности в статьях о театре поднять жгучие общественные проблемы. Следуйте завету Салтыкова-Щедрина: «Не пропускать ни одного современного вопроса, обо всем рассуждать с таким расчетом, чтобы никогда ничего из сего не выходило». Этим стилем пользуются обычно критики только самого высокого класса, сидящие в самых что ни на есть жюри и общественных советах.

Просто профессиональные. Они написаны хорошим языком и содержат подробный анализ спектакля. Они сопоставят его с постановками этой же пьесы Станиславским и Мейерхольдом (в 1916 г. и 1927 г. соответственно), а также с недавними

постановками в Якутске, Твери и Коноваловке, посетуют, что театр выбрал четвертый, а не шестой вариант пьесы, хранящийся в Государственном Литературном архиве, сопоставят игру актрисы с трактовкой этой роли великой Ермоловой и т. д. Такие рецензии были бы самыми полезными, если бы их кто-нибудь читал. Но кому интересен тщательный профессиональный разбор? Это скучно. Всем важно только одно: хвалят или ругают. Остальное читать некогда и незачем.

Эмоциональные. Как правило, движущей эмоцией в них является злость (и это можно понять). Они нередко написаны ярко и увлекательно. Прочитав их, хочется схватить автомат или кувалду и идти кого-то крушить – театры, которые ставят плохие спектакли, власти, которые их поддерживают и финансируют, режиссеров, которые этим кормятся, критиков, которые их хвалят, и т. д. Одновременно у читателя возникает и сладкое чувство своей исключительности: ведь я-то не такой режиссер, меня никто не финансирует, я не ставлю спектаклей, и вообще, я лучше.

Приведенная типология более или менее точна, но сложна и малопонятна. Гораздо более распространено и доступно разделение рецензий всего на два типа: хвалебные и ругательные. Можно, конечно, разделить еще статьи на хорошие и плохие, но театру вовсе не понравится, если в прекрасной статье путем тщательного анализа великолепным литературным языком будет доказано, что спектакль бездарен. Театр все равно будет считать такую статью плохой, и чем она лучше, тем хуже. Поэтому и мы, простоты ради, будем в дальнейшем называть хорошими хвалебные статьи, а плохими – ругательные. К последним относятся статьи, в которых содержится хоть одно критическое замечание.

Хорошие и плохие статьи. Достоинства и недостатки

Все знают простой и легкий способ завоевать благосклонность женщины – ее надо много и долго хвалить. Точно так же можно завоевать любовь театров и приобрести репутацию замечательного критика. Хороший критик должен писать только хорошие (т. е. хвалебные) статьи. Это очевидно и не требует доказательств. Но что делать, если вдруг возникнет неодолимое желание кого-то отругать – как следует, по полной, от души? Что делать? Лечь на диван и подождать, пока это желание пройдет.

Ясно, что критик должен быть безусловно принципиальным и не продаваться за безделицу. Писать неискренне нельзя (за

исключением тех случаев, когда тебе за это прилично заплатят). В молодости еще можно себе позволить сочинить что-нибудь этакое, но когда лета начинают клонить к суровой прозе, то разум (если остатки его еще сохранились) удержит тебя от опрометчивых решений. Отвести душу, конечно, хочется, но кто позовет тебя тогда на просмотр или премьеру? Кто пригласит на скромный фуршет в кабинет директора театра? Кто даст контрамарки твоему зубному врачу? Кто поможет попасть на труднодоступный спектакль популярного гастролера? Кто предложит твою кандидатуру в жюри фестиваля или конкурса? Кто заплатит гонорар за статью? Кто поможет отправить тебя в приятную командировку отсматривать провинциальные спектакли? Кто предоставит какую-нибудь нехлопотливую должность типа «второй помощник главного режиссера по творческим вопросам» или предложит написать буклет к юбилею театра?

Однако и хвалебная статья, увы, не избавит тебя от проблем, и их будет много. Во-первых, такие статьи скучно и неинтересно читать. Но это не беда. Беда же в том, что она создаст тебе много врагов. Ведь ты в рецензии можешь похвалить всего лишь один театр и лишь несколько человек: режиссера и трех-четырех актеров. Следовательно, с этого момента все остальные режиссеры и театры начнут испытывать к тебе антипатию. Кому нравится, когда пишут что-то хорошее не о тебе? И наоборот, как приятно, когда ругают кого-то другого! («Сладко, когда на просторе морском разыграются ветры, / С твердой земли наблюдать за бедою, постигшей другого». Тит Лукреций Кар). Люди будут торопливо звонить друг другу и радостно спрашивать: «Ты читал статью NN? Как здорово он кроет такого-то!»

Когда ругают другого – это всегда верно, остроумно и справедливо. Когда ругают тебя, это всегда пасквиль – предвзятый, злобный и безграмотный. Да и самому тоже всегда приятнее хулить, чем хвалить. Если ты кого-то ругаешь, значит, ты сам умнее и талантливее. Но есть ли высший смысл в том, чтобы кого-то ругать? Что изменится? Еще Б. Шоу задумался об этом: «Актрисы по-прежнему так же красивы и популярны, как были, актеры-режиссеры купаются в прибылях от тех самых пьес, которые я разнес, драматурги получают удвоенные гонорары, театры вновь открываются, и репертуар их так же глуп, как и раньше».

Но это еще не все. К сожалению, ваша статья не понравится даже тем, кого вы хвалите. Им покажется, что хвалили гораздо меньше, чем они того заслуживают. Вас упрекнут, что в ней всего

шесть раз встречается слово «гениально», тогда как «талантливо» – восемнадцать (почему не наоборот?), что там вообще мало эпитетов типа «удивительный», «неповторимый», «уникальный», «выдающийся» и т. п. Если вы одного актера похвалите больше других, то эти другие тоже будут вами недовольны. Если же еще, по недосмотру или из приличия, вы позволите себе какие-то мелкие замечания (например, «этот замечательный восьмичасовой спектакль можно было бы сократить на пять минут за счет монолога в шестом акте»), то знайте: вы нажили себе еще одного врага. Ваша статья должна быть чистым медом, не портите ее даже чайной ложкой дегтя.

Но плохая рецензия будет иметь еще более печальные последствия. Зоилов никто не любит. Тебя будет избегать не только раскритикованный тобою театр, но и все другие. Раз сегодня ты выругал одного, значит, завтра ты можешь выругать других. Сальери честно признал за собой общую для творческих личностей черту: «Обиду чувствую глубоко». И вот ты замечаешь, что с тобой вдруг перестают здороваться, не зовут на премьеры, телефон звонит все реже, ты никому не нужен. Тобой недовольны не только театры, но и коллеги-критики: все всё хвалят, один ты всё ругаешь. Все идут в ногу, один ты не в ногу. И тогда ты понимаешь, что выпал из обоймы. Ты пытаешься исправиться, поешь панегирики, но уже поздно – люди уверены, что ты неискренен, все считают тебя льстецом и соглашателем. Ты пытаешься устроиться библиотекарем или учителем в средней школе, но свободных ставок нигде нет, нет и денег. Муж тебя бросает, на панель идти поздно, в дом престарелых рано, остается одно: покончить с собой, написав в предсмертной записке предостережение не повторять твоих ошибок и не писать статей, не ознакомившись с этим Руководством.

Как написать хвалебную статью

Итак, писать надо только хорошие рецензии. Но этому надо учиться. На хороший спектакль написать хвалебный отзыв нетрудно, не стоит даже говорить об этом. Однако хороших спектаклей бесконечно мало, а хвалебных статей надо писать много. Искусство критика как раз состоит в том, чтобы написать хвалебную статью на посредственный спектакль.

Таланту научить нельзя, с ним надо родиться, но все же кое-какие полезные советы дать можно. Для обозначения в спектакле того, что неискушенному зрителю кажется нелепостью, пошлостью и бездарностью, применяйте универсальный термин

«современный». «Современный» – это хорошо, «традиционный» – это плохо. Вдумываться в смыслы того, что такое «современный» и «традиционный», не нужно, просто употребляйте их как хвалебный термин и бранную кличку.

Если спектакль представляет собой цепь бессвязных отрывков, трюков, приемов и эпизодов, выразите восхищение тем, как умело режиссер применил современное клиповое построение зрелища.

Если персонажи, вместо того чтобы нормально двигаться, непрерывно суетятся и бегают по сцене, перекрикиваясь издали на ходу друг с другом, лазают по стремянкам или качаются на качелях, напомните, что это называется «динамичная режиссура» и что она является последним достижением театральной мысли.

Если актеры говорят неслышно и невнятно, несут отсебятину, а музыка заглушает речь, обязательно подчеркните эти достоинства спектакля. Объясните, что слово в театре устарело, что публика его не любит, что на смену «произнесению букв» приходит визуальная режиссура. Поэтому гениальный постановщик прав, не обременяя себя текстом. К тому же настоящий режиссер всегда идет против автора.

Если у постановки отсутствуют цель, идея и смысл, напишите, что главное достоинство спектакля в том, что он не прост, не примитивен, не такой, как все, он рассчитан на думающего зрителя.

Посредством тех же приемов потеря профессионализма выдается за новизну, отсутствие таланта – за поиски смысла, скука – за глубину, гаерство – за ироничность и остроумие, дурной вкус – за оригинальность, невнятная чернуха – за смелую критику неизвестно чего, отрыв театра от драматургии, от человека, от общества – за невиданную свободу.

Кстати, не забудьте, что слово «смысл» в рецензиях принято теперь употреблять только во множественном числе. Какие именно эти смыслы, называть необязательно. Главное, чтобы они пересекались. Без пересечения смыслов хороших современных спектаклей не бывает.

Итак, если вы не забыли написать, что спектакль современный (а это объясняет все), что смыслы в нем пересекаются, что он не обязан всем нравиться и даже лучше, если он никому не нравится, что думающий зритель сам должен додуматься, о чем и зачем спектакль (а если не додумается, то он не думающий), что выдающийся режиссер смело и свободно обходится с ничего не значащей для него литературной основой, то вы написали превосходную рецензию, пригодную для описания любого спектакля.

Как написать ругательную статью

Если уж вынуждают обстоятельства, то ругайте. Особых подсказок тут не нужно. Великий и могучий, правдивый и свободный богат бранной лексикой, и этой частью словаря все владеют в совершенстве. Не жалейте ни энергичных слов, ни справедливого гнева, ни остроумия. Пройдитесь последовательно по всем создателям и участникам спектакля: по драматургу, режиссеру, актерам, сценографу и так далее и всыпьте каждому по первое число. Впрочем, чтобы не создалось впечатления необъективности и предвзятости, можно сдержанно похвалить композитора (если в драматическом спектакле использована музыка Моцарта).

Если театр выбрал для постановки классика, выразите сожаление, что он не ставит молодых, талантливых современных авторов. Если же, напротив, он ставит пьесу современного драматурга, посетуйте, что вместо того, чтобы ставить пьесы из золотого фонда мировой драматургии, он почему-то остановился на убогой, незатейливой, пошловатой пьеске никому не известного графомана. Выразите крайнее удивление тем, что театр выбрал столь слабую, нехудожественную пьесу, в которой нет ни вразумительного сюжета, ни идеи, ни языка, ни характеров, ни действия – короче, вообще ничего нет.

В качестве примера того, что надо было на самом деле поставить, укажите произведение какого-нибудь модного в настоящее время автора, например Достоевского. Этим вы призовете режиссера к современности и одновременно посрамите театр, живущий вчерашним днем и ставящий пьесу ныне здравствующего автора.

Можно даже эту пилюлю подсластить выражениями типа «И хотя театр сделал все возможное, чтобы как-то преодолеть примитивность исходного псевдолитературного материала…» Или так: «И даже талант постановщика не смог нейтрализовать столь характерную для современной драмы ее вопиющую слабость…»

Естественно, уважающий себя театральный критик пьес никогда не читает. Не читайте и вы. Во-первых, вам некогда искать их в море блуждающих в интернете пьес, да еще и читать их. Во-вторых, вы критик театральный, а драматургия к театру, как известно, отношения не имеет. Самое же главное, вы все равно посмотрите пьесу в театре, причем в варианте, который исправил, улучшил и талантливо интерпретировал режиссер. Зачем же еще читать?

До сих пор речь шла о статьях и рецензиях. Поговорим теперь непосредственно о самой профессии критика.

Враги и друзья

Всякая работа вредна для здоровья. Но работа критика связана еще и с профессиональной вредностью (которая определяется юридическим словарем как «неблагоприятные для здоровья человека факторы трудового процесса»). Эта профвредность – наживание врагов.

Быть критиком и не иметь врагов невозможно. Твоими врагами будут не только те режиссеры, актеры и театры, которых ты критикуешь, но и те, кого редко или недостаточно хвалишь (а похвалы всегда кажутся недостаточными). И тем более те, о ком ты вообще не пишешь, а обо всех писать невозможно. Но если чудесным образом тебе удастся избежать вражды со стороны режиссеров и актеров, то неприязни других критиков избежать невозможно. Ведь они тоже человеки, и ничто человеческое им не чуждо. Им трудно будет удержаться от некоторой зависти к твоим успехам (быть может, мнимым). В любом случае им будет казаться, что у тебя больше связей и влияния, что ты активнее публикуешься, что тебя чаще приглашают на престижные мероприятия, что ты лучше и остроумнее пишешь, что ты состоишь в большем количестве жюри и худсоветов и т. д.

Друзей же в театральном мире хороший критик иметь не может и не должен. Театр ему друг, но всего дороже – истина. Дружба препятствует объективности. Как написать критическую рецензию на бездарный спектакль, если ты недавно сидел с его создателем за одним столом на дружеской вечеринке?

Но со всем этим надо смириться. Это часть профессии. В конце концов, критиком ты стал (стала) добровольно, никто тебя не принуждал, разве что влекла мечта, когда ты поступала в театральный институт. Но ведь ты хотела поступить на актрису, а не на критика. Кто ж виноват, что не сложилось?

Лагеря

Существование лагерей у критиков, как и у всяких творческих людей, неизбежно. Война между лагерями и создает движущую силу критики, придает ей энергию, драйв, хлесткость и задор. Встает вопрос: к кому примкнуть? С одной стороны, от солагерников ты можешь рассчитывать на какую-то поддержку, с

другой – автоматически наживешь себе противников в других лагерях.

Напрашивается решение: ни к кому не примыкать, быть выше вражды и разногласий, сделать лагерь из одного самого себя. Но тогда ты будешь голым среди волков, чужим для всех. К тому же все сразу сочтут, что если ты хочешь быть выше, чем они, значит, ты считаешь их ниже, ты слишком гордый. А, как сказал Ненашевсе, «кто снес бы насмешку гордеца»?

Так что лучше примкнуть. Достоинства принадлежности к какому-либо лагерю очевидны. Тогда можно бесстрашно писать любые статьи – хвалебные и даже ругательные: ведь ты выражаешь не личное, а коллективное мнение, и в случае неприятностей за тебя заступятся. Критика-одиночку заклевать легко, но никто не решится выступать против клана.

При всем многообразии лагерей, всех пишущих о театре можно разделить на две группы (не обязательно формальные): критики и антикритики.

Критики – это люди, которые пишут хвалебные отзывы о плохих пьесах и спектаклях, антикритики – это те, которые ругают критиков и тех, о ком они пишут. Чем больше они спорят, тем ярче разгорается слава скандальных спектаклей к удовольствию их создателей. Как видите, получается, что никто не пишет о хороших спектаклях, но в этом и нет нужды. Зачем информировать публику о хороших драматургах и режиссерах? Как писал еще Марк Аврелий, «все прекрасное, чем бы оно ни было, прекрасно само по себе: похвала не входит в него составной частью. Поэтому от похвалы оно не становится ни хуже, ни лучше. Разве смарагд от отсутствия похвалы становится хуже?»

Критики не только хвалят, но иногда и критикуют. Антикритики заточены только на уничтожающую критику и делают это остроумно, эмоционально и иногда даже аргументированно. На то они и «анти-». Но если им приходится что-то хвалить (что бывает крайне редко – им это неинтересно), то они обычно значительно бледнее.

Театровед или критик?

Поскольку жизненный путь критика, как мы увидели, таит в себе немало рытвин и ухабов, то лучше избрать более спокойную стезю театроведа, тем более что эти профессии часто связаны. Театровед, конечно, одновременно может быть и критиком, но ему выгодней, спокойней и престижнее преподавать в театральном вузе, обучая будущих актеров, режиссеров и

критиков. Не надо таскаться по театрам, стараться держать руку на пульсе, следить за модой и сражениями лагерей. У тебя везде ученики, ты везде принят, всеми уважаем. Однако для этого желательно защитить диссертацию на глубокую и неконфликтную тему типа «Трактовка образа Фирса в постановках “Вишневого сада” А П. Чехова театрами Уругвая в те еще годы».

Беда, правда, в том, что театроведу, в отличие от критика, надо что-то знать (или хотя бы делать вид, что знаешь), критику же, чтобы кого-то ругать или хвалить, достаточно, выражаясь словами Салтыкова-Щедрина, «безобидным образом излагать смутность испытываемых им ощущений», а что-либо знать или понимать совершенно необязательно. Пиши, «куда влечет тебя свободный ум» и сердца гений благородный. Кроме того, выбор из этих двух близких родов занятий зависит от индивидуальных наклонностей. Верблюду, например, несмотря на то что он живет в жаркой пыльной пустыне, питается колючками и не пьет по две недели, нравится быть верблюдом, и он вовсе не мечтает стать лошадью. Вполне возможно, что кому-то нравится быть именно критиком.

Качества, необходимые критику

Конечно, легко советовать быть честным, беспристрастным, справедливым и так далее, но если спектакль поставлен в академическом театре, во главе которого стоит народный артист, то надо быть героем Достоевского (эвфемизм, заменяющий слово «идиот»), чтобы писать все как есть. Да и язык не повернется, и перо не послушается проявить неуважение к человеку, ставшему народным, когда ты еще ходил в первый класс, и к сцене, на которой играла когда-то легендарная звезда императорских театров. Впрочем, если даже ты останешься глух к доводам разума и велению сердца и напишешь плохую рецензию, ее все равно не напечатают. Можно, конечно, отмолчаться, но тонко чувствующие люди театра все равно поймут смысл (смыслы) твоего молчания: как выразился Цицерон, «кричать можно и молча» (Cum tacent, clamant). К тому же газеты за молчание почему-то не платят гонорары, а жить надо. Поэтому твердость и принципиальность критик должен сочетать с гибкостью и пониманием, что идеала нет и жизнь сложна, что театр – это творческие люди с ранимой душой и что нельзя резать по живому. Очевидно, отмалчиваться нельзя, садитесь и пишите. Что-нибудь хорошее. По схеме, описанной в этом Руководстве. Критиками становятся не для того, чтобы быть счастливыми.

А надо ли становиться критиком?

Мы убедились, что быть критиком – это тяжелая, неблагодарная, нервная, взрывоопасная и плохо оплачиваемая профессия. Поэтому прежде всего надо задуматься: а надо ли эту профессию избирать? Ведь единственное ее достоинство – возможность бесплатно ходить в театры, но в наше время это скорее наказание и тяжелый крест, чем удовольствие. К тому же критиков почему-то не любят, как не любят, например, палачей. Все мы знаем строки Лермонтова (не помню, о ком, но, вероятно, о каком-нибудь критике):

Я тот, которого никто не любит,
Я тот, чей взор надежду губит…

Что бы и о чем бы ни писали критики, к ним всегда чувствуют неприязнь. Вот, к примеру, как отзывался о них Дидро (который, впрочем, и сам был критиком): «Путешественники рассказывают о неких дикарях, которые каждого проходящего осыпают отравленными стрелами. Так выглядят наши критики. Они сидят в своем шалаше и никогда не меняют высокого мнения о самих себе».

Критику чаще, чем простым смертным, приходится думать одно, а писать и говорить другое. Но поднимется ли у вас рука уничтожать, например, режиссера за спектакль, который он создавал долгие месяцы и считает этот плод души и бессонных ночей шедевром? Не будут ли вас терзать муки совести?

Конечно, приятно сознавать, что именно ты даешь ориентиры театру и указываешь ему пути движения вперед. Но и тут не все складывается. Раньше одни лишь критики были, выражаясь библейским слогом, scientes sicut Deus bonum et malum – «как Бог, знающие добро и зло». Теперь же любой зритель, кому не лень, посылает с телефона в интернет свое мнение о спектакле сразу же по выходе из театра, а то и в антракте, и пользователи ориентируются именно на эти отзывы, короткие, внятные и эмоциональные, а не на капитальные критические статьи, которые появятся в журналах спустя недели и месяцы. И часто, к сожалению, мнение зрителей не совпадает с суждением критика, в чем повинна, естественно, публика, а не образованные профессиональные знатоки театра, для которых и создаются теперь спектакли.

Но все же не надо отчаиваться: если актер жаждет бессмертия, то он получит его только из рук критика, а никак не

случайного зрителя. От современной ему толпы актер может в изобилии получать деньги и аплодисменты. Но будущие поколения смогут узнать о нем только благодаря статьям профессионалов. Если он не заслужит их одобрения, слава его будет погребена в одной могиле с его телом.

Поэтому не надо отчаиваться: критики пока еще не сдали своих позиций, они по-прежнему стоят у руля. Именно они раздают «Золотые маски» и распределяют призы на фестивалях. Этим они справедливо гордятся и видят в этом свое главное высокое предназначение. Но такая честь выпадает лишь критикам высшей квалификации. А чтобы ее приобрести, как раз и нужно следовать данному Руководству.

Ну, и последнее: как же драматургам, режиссерам, актерам реагировать на критику? Прислушаемся к мнению Макса Фриша: *«Гете советовал: никогда не надо отвечать рецензенту, разве что он в своей рецензии утверждает, будто вы украли дюжину серебряных ложек, но так далеко наши рецензенты едва ли заходят… И действительно, остается только одно: молчать и работать, пока хочется, стать собственным критиком – и быть благодарным, если рецензия, хвалебная или осуждающая, серьезна, прилична, не утверждает, что у автора собственное произведение не вызывает никаких сомнений или возражений».*

Заключение

Кем бы вы ни были – драматургом, режиссером или критиком, прочитайте эти четыре Руководства еще раз и начинайте творить. У вас получится!

Венец искусства. Заключение

В заключение размышлений о сущности нашего рода литературы повторим еще раз, что же это такое – драма. Это литературное произведение, написанное в форме, предполагающей исполнение его актерами, перевоплощающимися в персонажей этого произведения. Главное ее отличие от повествования, от эпоса (романа, повести, рассказа) – не «конфликтность», не «драматичность», не преобладание диалога. Главное отличие состоит в том, что если повествование – это рассказ о чем-то, то **драма – это запись воображаемого спектакля.** В основе повествования и драмы могут лежать одни и те же события, один и тот же сюжет, одни и те же персонажи. Но повествование рассказывает о том, как происходило само событие, а драма описывает, как подражание этому событию будет разыграно актерами на сцене. В романе же нет сцены, ни реальной, ни воображаемой, нет подражания, нет игры, нет актеров. Вот в чем главная разница. А все остальные отличия (их очень много) обусловлены этим главным. Поэтому у драмы иной язык, чем у повествования, иной диалог, иные методы построения характеров и сюжета и вообще иные художественные средства.

Игра – это одновременное двуплановое психологическое существование в настоящем и ненастоящем, в реальном и условном мире. Следовательно, драма должна предоставлять материал для игры, зрелища, перевоплощения, быть сценичной. Понятия о сценичности относительны, историчны и неодинаковы в разное время и у разных народов, но само это условие абсолютно. Оно и составляет основной закон драмы, к которому примыкают законы, производные от него. Они с теми или иными исключениями соблюдаются более двух тысячелетий (как заметил Шоу, «драматическое мастерство веками остается неизменным, изменениям подвергается философия», т. е. общественный смысл и конкретный характер драмы). Эти законы органичны, а не догматичны, они вытекают из сути драмы, а не навязаны ей извне. Они существуют объективно, независимо от нашей воли и желания, они действительны для любой эпохи и литературного направления. Эти законы существуют не потому, что они рекомендованы знаменитыми теоретиками, и не потому, что их придерживались великие драматурги. Они выводятся из самой природы этого рода литературы.

Что же касается таких правил, как законы единства места и времени, разделение на определенное количество актов,

членение на определенные части композиции, требование психологизма и жизнеподобия, необходимость объемности характеров, обязательность конфликта и тому подобное, они являются не более чем полезными советами (а в случае их насильственного навязывания – догмами). Из этого не следует, однако, что многовековой опыт не выработал определенных правил и приемов, знание которых не повредит никакому драматургу (хотя бы для того, чтобы при желании их сознательно нарушать, если в этом есть смысл и настоятельная необходимость).

Соединение технического мастерства и высокого искусства, расчета и вдохновения, жесткой организации и свободного полета фантазии, тонкого интеллекта и горячего чувства всегда высоко возносило драму над прочими жанрами литературы. «Антигона», «Сид», «Тартюф», «Король Лир», «Учитель танцев», «Женитьба Фигаро», «Горе от ума», «Ревизор», «Три сестры», «Любовь под вязами» являют собой шедевры искусства, образцы совершенной формы, глубокого содержания, яркой театральности. Они стали зеркалом своей эпохи, эталоном ее вкусов и стремлений, явлениями исторической значимости.

«По справедливости, я с меньшим уважением отнесусь к роману, чем к пьесе», – писал Дидро. Гегель полагал, что «так как драма по своему содержанию, равно по своей форме образует совершеннейшую целостность, ее следует рассматривать как высочайшую ступень поэзии и искусства вообще» и что драме «дано изображать прекрасное в его самом полном и глубоком развитии». Белинский считал драму «высшим родом поэзии и венцом искусства». Толстой был убежден, что «произведение драматического искусства очевиднее всего показывает сущность всякого искусства». Как же получилось, что драма стала теперь многими считаться второсортным родом литературы, а то и вовсе не литературой, а сценарным придатком к театру? Как произошло, что ее перестают публиковать, читать, ценить? Почему ее снисходительно третируют литераторы, замалчивают критики? Почему ее разучились понимать (но зато научились относиться с враждебным равнодушием) даже в театре, который, несмотря на все попытки доказать обратное, не может без нее существовать? Станет ли Золушка современной литературы снова принцессой?

* * *

Кажется, не так давно мы начали разговор о теории и

практике драмы, и вот он уже подошел к концу. Все ли удалось рассказать?

В индийской притче говорится, как муравей нашел однажды громадную сахарную гору. После долгих усилий он отколупнул от нее крошечный кусочек, с трудом взвалил его себе на спину и сказал: «Ладно, остальное заберу в следующий раз».

Не будем уподобляться самоуверенному муравью и не станем обольщаться. Из горы рассмотренных проблем мы смогли извлечь и попробовать на вкус лишь крупинку, и ни в этот, ни в следующий раз не удастся рассказать об этом предмете все. Но все же хочется надеяться, что предпринятое здесь рассмотрение основных вопросов теории и техники драмы в их взаимосвязи поможет творцам театра в их практической работе.

Так или иначе, чтобы драматурги писали больше хороших пьес, чтобы читатели больше эти пьесы ценили, а театры ставили, нужно, чтобы и те, и другие, и третьи лучше понимали природу этого жанра, его необъяснимую привлекательность. Эта книга написана в надежде способствовать такому пониманию.

Однако никакая, даже самая прекрасная книга не заменит чтение хороших пьес, особенно классиков. Разумеется, так, как писали они, писать теперь нельзя, и незачем пытаться копировать их стиль, их мышление, их язык. Но не обращайте внимания на разговоры, что они принадлежат прошлому, что они устарели, скучны, многословны и тяжелы для понимания. И забудьте болтовню про устарелость так называемых традиционных пьес. Это сейчас все пишут похоже и одинаково, а классики писали очень по-разному: Расин не так, как Эсхил, Шекспир не так, как Расин, Лопе де Вега совсем по-другому, а Гоголь вообще ни на кого не похож. И классиками их сделало не их сходство, а скорее различие и яркая индивидуальность. Однако всем им свойственны богатство идей, умение отразить свою эпоху, масштаб конфликта, социальная значимость, продуманность конструкции, блеск диалога, знание природы человека. И мастерство, мастерство и еще раз мастерство. В этом им надо подражать, этому учиться.

И ничто не поможет драматургу написать пьесу, если ему нечего сказать миру. Нужно не только формальное умение, но еще и наблюдательность, и воображение, и более всего – знание жизни. Нельзя замыкаться в узком литературном и окололитературном кругу, ограничивать свое общение социальными сетями. Поэтому так много пишущих и так мало создающих нечто новое. «Но ты побывай на свету и во мгле, шинель поноси, поброди по земле, в любви обгори – и тогда…» И тогда ты сможешь писать полнокровные пьесы, а не худосочные

тексты с картонными персонажами и формальными изысками.

Марк Аврелий, римский император и философ, приводит в своей знаменитой книге «Наедине с собой» слова Платона, которыми, на мой взгляд, должен руководствоваться каждый драматург: «Кто делает предметом своих речей человека, тот должен как бы с вершины горы обозреть все земное: сборища, походы, полевые работы, браки, разводы, рождения, смерти, шумные судилища, пустыни, различные племена варваров, празднества, похороны, ярмарки, смешение разнородного и сложенное из противоположностей».

Этим советом я и закончу книгу.

Список литературы

Красногоров В. С. Четыре стены и одна страсть. LUK Graphica Publishers, 1997. 128 с.

Красногоров В. С. О драме и театре. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2018. 204 с.

Глущенко Н. В. Драматический диалог как дискурсивная практика. URL: http://cheloveknauka.com/dramaticheskiy-dialog-kak-diskursivnaya-praktika.

Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. С. 9.

Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. В 3 кн. Кн. 2: Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 39–49.

Тимофеев. Л. И. Основы теории литературы. М.: 1976. С. 376.

Голлер Б. А. О пьесах и людях. Две книги и одна страсть Валентина Красногорова // Журн. «22», 1999. № 111. С. 113–117.

Цит. по книге: Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. С. 497.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 48. Дневники и записные книжки 1858–1880. М.: Художественная литература, 1952. С. 344.

Priestley J.-B. The Art of the Dramatist. London: Heinemann, 1957. P. 29.

Дидро Д. О драматической поэзии. Собр. соч. в 10 т. Т. 5. Театр и драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 73.

Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1972. С. 125.

Фриш М. Избранные произведения. М.: Художественная литература. Т. 3, 1991. С. 427.

Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1972. С. 276.

Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: Рипол классик/Пальмира, 2017. С. 73.

Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. С. 80.

Владимиров С. В. Действие в драме. Л.: Искусство, 1972. С. 158.

Поляков М. Я. Теория драмы. Поэтика. М.: ГИТИС, 1980. С. 78.

Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М.: Искусство, 1960. С. 228.

Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. С. 155.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПБ.: Искусство, 1998. 285 с.

Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. С. 19.

Дидро Д. О драматической поэзии. С. 405.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 13. Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 1839–1840. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 451.

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 227.

Цит. по журн. «Театр», 1979. № 5. С. 50.

Цит. по книге: Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1967. С. 167.

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Л.: Academia, 1927. С. 13.

Лайош Эгри. Искусство драматургии. Творческая интерпретация человеческих мотивов. М.: Альпина нон-фикшн. 2020. 430 с.

Бентли Э. Жизнь драмы. С. 39.

Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 293.

Шоу Б. О драме и театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 184.

Каллаева Д. Р. Роль теории диалога М. М. Бахтина в формировании социокультурной компетенции // Актуальные вопросы современной педагогики. Материалы III Междунар. науч. конф. Уфа, 2013. С. 132–135.

Кан Су Юн. Диалог в эпических и драматических произведениях М. А. Булгакова. URL: https://www.dissercat.com/content/dialog-v-epicheskikh-i-dramaticheskikh-proizvedeniyakh-ma-bulgakova.

Горький М. Собр. соч. в 30 т. М.: Художественная литература, 1949–1955. Т. 29. Письма, телеграммы, надписи. 1907–1926. С. 400–402.

Кугель А. Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1922. с. 185.

Горфункель Е. История ремарки в тезисах // Вопросы театра. 2020. № 3–4. С. 372–395.

Дидро Д. О драматической поэзии. С. 411.

Аристотель. Поэтика, XVII.

Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2017. 352 с.

Макки Р. История на миллион долларов. Альпина нон-фикшн. М.: 2019. 456 с.

Шоу Б. О драме и театре. С. 541–542.

Макки Р. Диалог: Искусство слова для писателей,

сценаристов и драматургов. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 318 с.

Левинская Е. Немота спасет мир. «Жизнь удалась» П. Пряжко в театре «Практика» // Современная драматургия, 2009. № 4. С. 177.

Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная лит., 1986. С. 91.

Рамазанова Р. З. Особенности функционирования вводно-модальных слов в драматическом тексте (на примере пьесы В. Красногорова «Легкое знакомство») // Актуальные проблемы русистики. Материалы Международной конф. «Максимовские чтения», 2015 г. М.: Национальный книжный центр, 2015. С. 146–158.

Пиз А., Гарнер А. Язык разговора. М.: Эксмо-Пресс, 2010. 224 с.

Комиссаржевский Ф. Ф. Актер и фантазия // Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. (Библиотека иллюстрированных монографий. Вып. 5.) М. Свободное искусство, 1916. С. 56.

Фриш М. Избранные произведения. Т. 3. М.: Художественная лит., 1991. С. 425.

Григорьев В. П. О единицах художественной речи // Поэтика и стилистика русской литературы / Памяти академика В. В. Виноградова. / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1971. С. 384–392.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 79.

Strunk W., White E. B. Elements of style. London, Macmillan Publishing Co., 1979.

Вольф Юрген. Сценарное и писательское мастерство. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 424 с.

Холодов Е. Г. Композиция драмы. М.: Искусство, 1999. 224 с.

Корнель П. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel 1_6.txt.

Дидро Д. О драматической поэзии. С. 358–359.

Шерешевский П. // Вечерний Петербург, 13 ноября 2015.

Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 210.

Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1_7.txt_with-big-pictures.html.

Цит. по книге: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. С. 346.

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. С. 14.

Чехов А. П. Собр. соч. в 12 т. Т. 11: Письма. 1877–1892. М.:

Гослитиздат, 1963. С. 287.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 33.

Цит. по книге: Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. С. 298.

Ван Гог В. Письма. Л. М.: Искусство, 1966. С. 279–280.

Матисс. Сб. статей о творчестве; под ред. и с предисл. А. Владимирского. М.: Изд-во иностранной лит., 1958. С. 25–26.

Аристотель. Поэтика, XIV.

Аникст А. А. Шекспир: Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. С. 516.

Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. 127 с.

Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. 518 с.

Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 3. Теория романа (1930–1961), 2012. С. 482.

Каплан С. Скрытые элементы комедии. Быть смешным – серьезный бизнес: Киев: Медиа Ресурсы Менеджмент, 2017. 322 с.

Южин-Сумбатов А. И. // В спорах о театре. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1914. С. 167–170.

Южин-Сумбатов А. И. // В спорах о театре. С. 182, 185.

Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 30. Произведения 1892–1898 гг. М.: Изд-во художественной литературы, 1951. С. 27–203.

Крон Л. С первой фразы. Как увлечь читателя, используя когнитивную психологию. М.: Альпина Паблишер, 2019. 300 с.

Пушкин А. С. Мои замечания об русском театре // Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. С. 247–253.

Рубинштейн А. Я. (Ред.) Театр и зритель в предлагаемых обстоятельствах. Экспертно-аналитический доклад. 2019. URL: http://stdrf.ru/media/cms_page_media/2019/12/16/%D0%94%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%20%D0%BF%D0%BE%20%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%83%20%D0%B7%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%B5%D0%B9%202019.pdf.

Блок А. А. О театре // Собрание сочинений в 8 т. М.; Л.: Государственное изд-во художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза: 1903–1917. С. 263.

Кулябин Т. URL: https://sibkray.ru/news/4/771670/.

Лаборатория будущего театра ГИТИС (Руководитель Г. Заславский). Портрет аудитории драматического театра. 2018.

URL: https://www.thefuturelab.ru/portret.

Донова Д. А. Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений: Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. М., 2007.

Лебедева Е. С. Совершенствование театрального дела в Российской Федерации. СПБ.: С.-Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2017.

Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. М.: Рипол Классик, 2017. 368 с.

Кугель А. Р. Утверждение театра. С. 146.

Юм Д. О простоте и изощренности [литературного] стиля / Д. Юм // Вопросы литературы, 1967. № 2. С. 161–167.

Блок А. А. О театре // Собрание сочинений в 8 т. С. 268.

Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция. М.: Азбука, 2020. 448 с.

Мейерхольд В. Э. Лекции. 1918–1919. М.: ОГИ, 2001. С. 90.

Кугель А. Р. Утверждение театра. С. 144.

Чехов А. П. Письмо к Ал. П. Чехову 10 мая 1886 г. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма в 12 т. Т. 1. Письма 1875–1886. М.: Наука, 1974. С. 241.

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование.) М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 239.

Цит. по ст. Соколинского Е. К. Песни без слов // Современная драматургия, 2014. Вып. 1. С. 210.

Цимбаева Е. Н. Художественный образ в историческом контексте. Анализ биографий персонажей «Горя от ума» // Вопросы литературы, 2003. № 4. С. 98–139.

Бейт Дж. Из уважения к истине // Иностранная лит., 2014. № 5.

Eco Umberto. The Limits of Interpretation. Indiana University Press, 1990. 295 p.

Эко Умберто. Откровения молодого романиста. М.: АСТ, 2013. С. 57–59.

Эко Умберто. О литературе. Издательство АСТ, 2016.

Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984. С. 179.

Шоу Б. О драме и театре. С. 226.

Товстоногов Г. А. Собирательный портрет // СПБ.: Балтийские сезоны, 2006.

Соколинский Е. К. Песни без слов (О слове в театре) // Современная драматургия, 2014. № 1. С. 210–213.

Блок А. А. О театре // Собрание сочинений в 8 т. С. 250.

Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 82.

Айхенвальд Ю. И. Отрицание театра //В спорах о театре. М.:

Книгоизд-во писателей в Москве, 1914. С. 11–38.

Сахновский В. Г. Игра и спектакль. //В спорах о театре. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1914. С. 110–111.

Комиссаржевский Ф. Ф. Игра и спектакль // В спорах о театре. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1914. С. 96–104.

Кугель А. Р. Утверждение театра. С. 13 и далее.

Набоков В. В. Лекции о драме. Ремесло драматурга // Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПБ.: Азбука-классика, 2008. С. 491–518.

Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 203, 215.

Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 147.

Манн Т. Собр. соч. в 10 т. Т. 9. Размышления автора о себе и собственном творчестве и статьи 1908–1929 годов. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959–1961. С. 399–400.

Быков Д. Л. Программа «Культурная революция». Тема: «Современный режиссер важнее любого классика». 2010. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ExWghwgRsr4.

Григорьев Г. // Современная драматургия, 2008. № 1. С. 69, 111.

Бутусов Ю. Н. //Коммерсантъ, Приложение № 53 от 14.12.2016. С. 16.

Хёйзинга Йохан. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. С. 101–102.

Lehmann H.-T. Post-dramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999. 505 c.

Аристотель. Поэтика, VI.

Красногоров В. С. Режиссерское право // Цветной бульвар, 10. 2013. № 9. С. 141–144.

Давыдова М. Ю. Хороший автор – мертвый автор. URL: https://stengazeta.net/?p=10005971.

Красногоров В. С. Гильдии драматургов в России и за рубежом //Современная драматургия, 2012. № 4.

ЛУЧШИЕ КНИГИ О БИЗНЕСЕ С ЛОГОТИПОМ ВАШЕЙ КОМПАНИИ? ЛЕГКО!

Удивить своих клиентов, бизнес-партнеров, сделать памятный подарок сотрудникам и рассказать о своей компании читателям бизнес-литературы? Приглашаем стать партнерами выпуска актуальных и популярных книг. О вашей компании узнает наиболее активная аудитория.

ПАРТНЕРСКИЕ ОПЦИИ:

- Специальный тираж уже существующих книг с логотипом вашей компании.
- Размещение логотипа на супер-обложке для малых тиражей (от 30 штук).
- Поддержка выхода новинки, которая ранее не была доступна читателям (50 книг в подарок).

ПАРТНЕРСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ:

- Рекламная полоса о вашей компании внутри книги.
- Вступительное слово в книге от первых лиц компании-партнера.
- Обращение первых лиц на суперобложке.
- Отзыв на обороте обложки вложение информационных материалов о вашей компании (закладки, листовки, мини-буклеты).

ЛОГО
ЛОГОТИП ВАШЕЙ КОМПАНИИ НА ОБЛОЖКЕ
КНИГА О БИЗНЕСЕ
ЛОГОТИП НА КОРЕШКЕ
ПОЛЕЗНЫЙ И ИНТЕРЕСНЫЙ ТЕКСТ О ВАШЕЙ КОМПАНИИ ДЛЯ КЛИЕНТОВ
ТЕКСТ ДЛЯ КЛИЕНТОВ НА ОБЛОЖКЕ

У вас есть возможность обсудить свои пожелания с менеджерами корпоративных продаж. Как?

Звоните:
+7 495 411 68 59, доб. 2261

Заходите на сайт:
eksmo.ru/b2b

notes

Примечания

1

Товстоногов Г. Собирательный портрет. Балтийские сезоны, СПб, 2006.

2

Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии.

3

Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.

4

Дмитрий Быков признан Минюстом РФ иностранным агентом. – *Прим. ред.*